مجلة الفكر والفن المعاصر

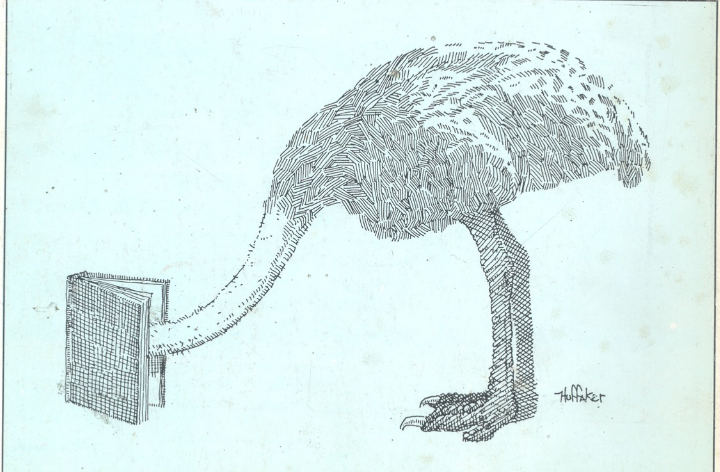
القاهرة

العدد (١٣٥) فبراير ١٩٩٤

رسائل جمال حمدان في شبابه

ق ق ق

المسلمون والأقباط منذ عمرو بن العاص وحتى الآن



الغلاف الأول
للفنان هوناكور

القاهرة

مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر . الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب

العدد (١٣٥) فبراير ١٩٩٤

الثمن فى مصر : ١٥٠ قرشا

الثمن فى الخارج

العراق ١١٢٥ فلساً ـ الكويت ١١٢٥ فلساً ـ قطر ١٥ ريالاً ـ البحرين ١٥٠٠ فلس ـ سوريا ٩٠ ليرة ـ لبنان ٣٠٠٠ ليرة ـ الأردن ١١٢٥ فلساً ـ السعودية ١٥ ريالاً ـ السودان ٣٥٢٥ ق ـ تونس ٣٣٧٥ مليماً ـ الجزائر ٢١ ديناراً ـ المغرب ٤٠ درهماً ـ اليمن ٧٥ ريالاً ـ ليبيا ١٢٠ ديناراً ـ الإمارات ١٥ درهماً ـ سلطنة عمان ١٥٠٠ بيزة ـ غزة والضفة والقدس ١٨٧٫٥ سنتاً ـ لندن ٣٠٠ بنس ـ الولايات المتحدة ١٫٥ دولاراً

الإشتراكات فى مصر :

عن سنة (١٢ عدداً) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .

الإشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عدداً] :

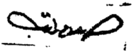
- البلاد العربية : أفراد ٣٠ دولاراً ، هيئات ٥٢ دولاراً شاملة مصاريف البريد .
- امريكا وأوروبا : أفراد ٤٨ دولاراً ، هيئات ٧٠ دولاراً شاملة مصاريف البريد .

العنوان : مجلة القاهرة ـ جمهورية مصر العربية ـ القاهرة ـ ١١١٧ كورنيش النيل ـ فاكس 754213 . ت / ٥٧٨٩٤٥٥

المادة المنشورة مكتوبة خصيصا للمجلة ، وتعبر عن آراء أصحابها ولا ترد فى حالة عدم النشر . المراسلات باسم رئيس التحرير .

المواجهات ٩
الفصول والغايات ٤٧
المراجعات ٧٩
الإيقاعات والرؤى ٩٧
المحاورات ١٢١
الإشارات والتنبيهات ١٢٩

من المحـــــــرر



فاذا كنا نشكر قراء «القاهرة» الذين تضامنوا مع حملتها في الدفاع عن حرية الفكر والتعبير، فاننا نتوقف عند بعض الظواهر التي صاحبت هذه المعركة التي فرضتها علينا قوى الظلام الزاحف، حتى من ابواب البرلمان.

اولى هذه الظواهر أن هناك طليعة من المثقفين المصريين ما زالت بالرغم من كل ظروف الاحباط المستمرة، تتمتع بالمناعة ضد الخوف واليأس، وتملك مقومات المجابهة الشجاعة في اللحظات الحرجة دفاعا عن أعرق تقاليد الثقافة الوطنية.

والظاهرة الثانية أن هناك قاعدة من المثقفين الشباب تتسع هنا وتضيق هناك، لكنها حاضرة في جميع الاحوال لمساندة العقلانية والاستنارة. وهى في الاغلب قاعدة غير منظمة فى الهيئات الثقافية الرسمية، ،وربما غير الرسمية ايضا. الا أن حضورها ثابت ومستمر كما يتجلى ذلك فى تعاظم الاقبال على المجلات الثقافية وسلسلة «المواجهة» التى اصدرتها الهيئة العامة للكتاب.

والظاهرة الثالثة انه بالرغم من محاصرة الأمل فى المستقبل، فإن القليل من الانتصارات على الطريق الصعب يمنح طاقة لا يستهان بها على مواصلة المقاومة. وهكذا، تشعر «القاهرة» بالاعتزاز انها بكتابها وقرائها كانت فى مقدمة الصفوف التى قاتلت ببسالة فى وقائع التكفير التى تورط فيها احد اجنحة التيار السلفى (كقضية نصر ابو زيد والفتوى باهدار دم فرج فودة وتبرير اشرطة عمر عبد الكافى ... الخ). كما أن «القاهرة» لم تتزحزح عن موقعها فى كشف الأقنعة المزورة للارهاب الفكرى باسم الاعتدال والمعتدلين. لم يحرفنا عن هذه الغايات اية مهاترات أراد البعض أن يستدرجنا إليها، وأى تجريح شخصى يغرى بالبعد عن الهدف.

غير أن الانتصارات المحققة كالحكم العادل فى قضية ابو زيد، وكاعلا ن رئيس الجمهورية فى اجتماعه بالكتاب والمثقفين أن لا مصادرة لأى كتاب إلا بحكم قضائى هو الثمرة التى تدفع إلى الاستمرار.

والظاهرة الرابعة أن هذه الايجابيات كلها أن ما نسميه بالطليعة ليس اكثر من مجموعة افراد، وأن ما ندعوه بالقاعدة ليس اكثر من قوى مبعثرة. وما بينهما من جموع المثقفين برهنوا على انهم فى أسوأ الظروف وأكثرها مدعاة للتوحد ما زالوا يعانون من أهوال التمزق وأوهام الشتات ويحاربون فى معارك الماضى والذكريات. او انهم يلجأون إلى الصمت والعزلة وجلد الذات أو جلد الآخرين او بالاستجابة لشباك الاحباط.

وهى الأمور التى تؤكد مرة اخرى حاجتنا الملحة إلى مؤسسات قادرة علي حماية العقل والموهبة من التبدد، والاحتفاظ للثقافة بفاعليتها.. حتى لا نظل أسرى الشعور الذى انتاب مثقف كبير كفؤاد زكريا: مجرد جزر مهجورة■

نصر حامد ابو زيد



تأملات حول مسألة

على الشوباشي

قهل هناك معارضة فى مصر؟ وهل هذه المعارضة مؤهلة لتسلم السلطة بانتخابات حرة من الأغلبية الحاكمة؟ وماهى الظروف التى يمكن أن يحدث فيها ذلك؟

قد تبدو هذه الأسئلة ساذجة، لكنها إذا طرحت على الساحة السياسية، والمفروض أنها مطروحة بصفة مستمرة ما دامت هناك انتخابات رئاسية ونيابية تجرى فى البلاد، فسنجد أن الإجابات عليها ستختلف اختلافا شديدا باختلاف الانتماء السياسى لمن يجيب عنها، ربما باستثناء السؤال الأول. فسواء أكان المجيب من حزب الأغلبية الحاكم أو من أحزاب المعارضة، فالجواب سيكون واحدا: نعم، هناك أحزاب معارضة. لكن الخلاف سيبدأ بعد ذلك مباشرة. فعضو الحزب الوطنى الديموقراطى سيؤكد أن أحزاب المعارضة تتمتع بالحرية التامة للعمل السياسى، وإذا كانت نتائجها فى الانتخابات العامة هزيلة فذلك لقوة الحزب الحاكم ولعجز هذه الأحزاب عن مخاطبة الجماهير. وربما نسى أن يتحدث عن أهم أسباب نتائج الانتخابات، ألا وهو أن رئيس الجمهورية هو فى ذات الوقت رئيس للحزب الوطنى الديموقراطى.

أما إذا كان المتحدث من أحد أحزاب المعارضة فإنه سيقول إن الحكومة تزور الانتخابات لصالح الحزب الوطنى، وإنها إذا تركت حرة فعلا، فربما فاز بها الحزب الذى يمثله. وسيقول أيضا، سائقا عشرات الأدلة من قانون الانتخابات، إن هذا القانون يظلم أحزاب الأقلية لصالح الحزب الحاكم.

أما السؤال الأخير، فستكون الإجابة عنه من عضو الحزب الوطنى هو أن شرط فوز حزب معارض بانتخابات عامة رهن بإدراك هذه الأحزاب لمطالب الناس واقترابهم من مشكلاتهم، لكنه فى قرارة نفسه يدرك أن فوز أحد أحزاب المعارضة بالأغلبية البرلمانية ضرب من المستحيل. وسيقول أى عضو فى أحزاب المعارضة إن فوز حزبه ممكن إذا ما جرت انتخابات حرة نزيهة لا تتدخل أجهزة الدولة فيها، وربما يضيف أن تعديل قانون الانتخابات قد يساعد على تحقيق هذا الاحتمال.

اين الحقيقة إذن وسط كل هذه الآراء؟

هل عضو الحزب الوطنى هو الذى على حق، أم على العكس من ذلك، يوجد الحق فى جانب أعضاء أحزاب المعارضة؟

ربما كان من الصعب، بل ومن المستحيل معرفة الصواب من الخطأ فى هذا الأمر إذا نظرنا إلى المسألة وكأننا فى دولة أوروبية، تطور فيها نظام تعدد الأحزاب والانتخابات الدورية التى تتناوب الأحزاب المختلفة من خلالها الحكم، نتيجة لتطورها الاقتصادى والاجتماعى والسياسى وكانعكاس لهذا التطور. فمصر الحديثة - بل وعدد من دول العالم الثالث - نقلت نقلا حرفيا نظاما ليس وليد تطورها الاقتصادى والاجتماعى والسياسى، رغبة منها فى الانتقال بمجتمعها إلى العصور الحديثة. وفشل النظام المسمى بالديموقراطى فى دول العالم الثالث يرجع إلى هذا السبب، وليس إلى الفكرة التى ترددها الأغلبية

المعارضة فى مصر

الساحقة للمثقفين فى هذه الدول (نقلا عن مثقفى العالم الغربى بالطبع)، والتى تزعم أن هذه المجتمعات غير مؤهلة للديموقراطية.

ولا شك أن نظام تعدد الأحزاب والانتخابات الحرة فى المجتمعات الغربية هو خير ضمان لقيام نظام سياسى ديموقراطى، ولكنه ليس هو الديموقراطية. وخير دليل على ذلك أن النظامين الفاشى فى إيطاليا والنازى فى ألمانيا جاءا نتيجة انتخابات حرة لا تزوير فيها، ولو أجرى موسولينى أو هتلر انتخابات بعد ذلك لفازا بها فوزا ساحقا. كذلك نرى اليوم موجة معاداةالأجانب فى جميع الدول الأوروبية بلا استثناء، ومعاملة الأجنبى وكأنه كائن من جنس منحط، كما نرى معاملة إسرائيل ـ وهى الدولة المتعددة الأحزاب والتى تجرى فيها انتخابات حرة فى موعدها الذى يحدده الدستور ـ للعرب الذين يحملون الجنسية الإسرائيلية منذ عام ١٩٤٨، ناهيك عن معاملتها لسكان الأراضى المحتلة. أين هى الديموقراطية فى هذه الأمثلة؟

ويمكننا أن نضرب عشرات وعشرات الأمثلة الأخرى فى هذا الصدد. وقد ثبت بما لا يدع مجالا للشك أن تعدد الأحزاب والانتخابات الحرة النظيفة تعد ضمانا للديموقراطية فى الدول المتقدمة صناعيا طالما كانت الأحوال الاقتصادية والسياسية والاجتماعية مستقرة، أما إذا حدثت أزمة طاحنة فى أى من هذه المجالات فإن الديموقراطية قد يضرب بها عرض الحائط. وليس بعيدا عن أذهاننا الانقلاب العسكرى الذى أتى بالجنرال ديجول إلى الحكم عام ١٩٥٨ بعد هزائم فرنسا فى الهند الصينية والجزائر، ومحاولة الانقلاب الفاشلة التى أقدم عليها الكولونيل أوليفر نورث بعد هزيمة أمريكا فى فيتنام وفشل محاولة إنقاذ الرهائن الأمريكيين فى إيران وفضيحة إيران جيت. لم تكن هذه المحاولة الأخيرة مجرد عمل أحمق، كما حاولت الصحف العربية الإيحاء به، وإنما كانت عملا مخططا شارك فيه عدد لا بأس به من الضباط الأمريكيين، أحيلوا للتقاعد بعد اكتشاف الأمر. كذلك لا يمكننا أن نجيب عن الأسئلة التى طرحناها إذا نظرنا إلى الأمور نظرة تتسم بالثبات، بمعنى أن نبنى حكمنا على أساس النظر إلى الأوضاع السياسية فى مصر فى حالة ثباتها بدون أن نربطها بتاريخ مصر السياسى منذ أقدم العصور. فالتاريخ السياسى فى مصر هو أقدم تاريخ سياسى فى العالم، تطور باستمرار بتغير نظم الحكم، سواء أكانت محلية أم قادمة من الخارج. وعلى الرغم من هذه التطورات، إلا أن هناك قواعد تمليها الطبيعة الخاصة لمصر، تطبع جميع أنظمة الحكم التى عرفتها البلاد بطابع خاص، لا تشبهها فى ذلك أية دولة أخرى فى العالم.

فمصر تكاد تكون الدولة الوحيدة فى العالم التى لم تعرف تقريبا تجزئة ترابها الوطنى وتقسيمه بين عدة دويلات أو مقاطعات متنافسة أو متقاربة. كانت مصر منذ أقدم العصور، بل وقبل تاريخ الأسرات على الأرجح، دولة موحدة تحت حكم جهاز بيروقراطى واحد، يمارس سلطاته من عاصمة واحدة، يمتد نفوذها من أقصى شمال البلاد إلى أقصى

جنوبها، لا يخرج عن طاعته إقليم واحد. وطوال تاريخ مصر، حدثت تمردات عديدة على السلطة المركزية، وخاصة فى الوجه القبلى. لكن أيا من هذه التمردات لم يدم طويلا، بل سرعان ما كان فرعون قوى يصل إلى الحكم ويقضى على حركة التمرد. وعلى العكس من ذلك كان المصريون يبدأون حركات المقاومة للغزو الأجنبى من مصر العليا. يجمعون قواتهم هناك حتى يشتد عودها ويزحفون إلى الشمال لتخليصه من نير الاحتلال. فعندما احتل الهكسوس مصر مثلا، شكل أحد الأمراء جيشا فى الصعيد، ثم زحف على الشمال وقاتل المغتصبين، وقُتل أثناء الاشتباكات وانتهى الأمر بأن حرر ابنه احمس البلاد من الهكسوس. كذلك انسحب امراء المماليك إلى صعيد مصر عندما احتلها نابليون بونابرت، وظلوا يقاومون الاحتلال الفرنسى إلى أن رحل عن البلاد.

والسبب فى هذا الوضع الخاص يرجع بالطبع إلى أن مصر بلد قام اقتصاده منذ أقدم العصور على الزراعة. لكنه فى ذات الوقت بلد لا يكاد يعرف الأمطار. لذلك كان لابد من الاعتماد على مياه النهر، ومياه النهر وحدها. ولم يكن من الممكن استخدام مياه النهر بطريقة عشوائية، بل كان لابد من تنظيم الرى والصرف. كذلك لم يكن من الممكن تنظيم الرى والصرف بصورة مجزاة، أى أن ينظم كل إقليم ريه وصرفه فى استقلال عن باقى الأقاليم، لأن الأقاليم التى توجد فى مصر العليا كانت ستستحوذ على المياه اللازمه لها بحيث لا يتبقى لمصر السفلى أية مياه. بالإضافة إلى أن السيطرة على مياه النهر كانت تحتاج إلى إقامة الجسور وصيانتها بصفة منتظمة على طول المجرى. لذلك كان لابد من وجود نظام مركزى يقوم بشق الترع والقنوات وإقامة الجسور، وصيانة كل هذه المنشآت، وتوزيع المياه بالعدل على سكان الوادى، شماله وجنوبه. وكان لابد لهذه السلطة من جهاز إدارى وفنى للقيام بمهامها، ومن جهاز سياسى تستطيع عن طريقه مخاطبة الناس وإقناعهم بسياستها، واخيرا من جهاز قمعى تستطيع به فرض احترام قراراتها وضمان تنفيذها.

وقد تشكل الجهاز الأول من أجيال وأجيال من المهندسين العظماء، الذين استطاعوا ترويض النهر تماما، بل والتنبوء بما سيكون عليه حاله، ووضعوا التقويمات الزمنية الدقيقة لمعرفة دورات النهر، وأقاموا السدود وشقوا الترع والقنوات وأقاموا الجسور، بل واستطاعوا بنمو قدراتهم الهندسية إقامة الصروح العظيمة من المعابد والمقابر التى تقف شاهدا على نبوغهم فى فنون الهندسة المختلفة. وضم هذا الجهاز أيضا الكتبة والمحاسبين والإداريين والقانونيين الذين طوروا علومهم بحيث حصروا كل صغيرة وكبيرة فى البلاد ودونوها، ووضعوا للإدارة قواعد عملها، وقننوا هذه القواعد.

أما الجهاز السياسى فكان يتكون من فئة الكهنة، الذين يعدون فى مصر القديمة همزة الوصل بين السلطة والشعب. وقد ابتكر هؤلاء الكهنة «عالما فاضلا» من الآلهة، يعدون المثل الأعلى الذى يحتذى به الشعب، وصاغوا الأساطير التى تعبر عن سياسة الدولة عن طريق حكايات الآلهة، بحيث يعتقد عامة الناس أن ما تقوله الدولة أوامر إلهية.

أما الجهاز الثالث والأخير، فهو يتكون من الشرطة والجيش. وإذا كانت طبيعة وظيفة الجيش تختلف عن طبيعة وظيفة الشرطة، إلا أن الجهازين كان الهدف منهما حماية النظام، الجيش ضد أى عدوان خارجى، والشرطة لضمان تنفيذ سياسة الدولة والضرب على يد كل من يحاول الخروج عن طاعتها.

وكانت هذه الأجهزة الثلاثة تشكل الهرم الفوقى، أى الذى يمثل قمة الهرم الاكبر، وهو المجتمع بأسره. وعلى راس هذا الهرم الفوقى كان يتربع فرعون. فقد كان فرعون ومجموعة من مستشاريه يشكلون قمة هذه الأجهزة الثلاثة مجتمعة.

فالشكل الهرمى الذى استخدمه قدماء المصريين فى البناء إذن ليس مجرد شكل هندسى، لكنه تعبير عن فلسفة كاملة لتنظيم المجتمع، نابعة من طبيعة هذا المجتمع، وهدفها الأسمى إدارته بأقصى كفاءة ممكنة.

وهكذا تركت طبيعة وادى النيل، وطبيعة الاقتصاد الناتج عن طبيعة الوادى، بصماتها على كل نواحى الحياة فى مصر، وأصبح كل شىء هام يتم فى نطاق هذه الأجهزة الثلاثة، التى أضحت تشكل بمرور الزمن جهازا بيروقراطيا واحدا، تربط بين كل أطرافه مصلحة أكيدة فى استمرار الأوضاع على ما هى عليه. بل إن تأليه فرعون نفسه أصبح ضرورة، لأن أصغر موظف فى جهاز الدولة بات يستمد نفوذه من فرعون ذاته، بصفته رأس الجهاز الذى يتبعه هذا الموظف. فإذا اقنع الجهاز البيروقراطى الناس أن فرعون إله طاعته واجبة، يصبح أى موظف يعمل فى الجهاز البيروقراطى وكأنه يعمل بتفويض من فرعون نفسه، أى بتفويض إلهى، ولا يستطيع أحد مجرد مناقشته. وهكذا أصبح تأليه الحاكم فى مصر تقليدا أرساه ويصر عليه الجهاز البيروقراطى الذى يسير أمور الدولة. لكن ظهور الأديان السماوية جعل تأليه

الحاكم ضربا من الكفر. وتحايل الجهاز البيروقراطى على ذلك بأن أصبح يصر على إقناع الشعب، بل والحاكم نفسه، انه أعظم العباقرة، وأن مصر ستنتهى ويعمها الخراب إذا تخلى عن قيادتها.

وقد اضطر الإسكندر الأكبر، الذى غزا نصف العالم المعروف فى عصره واحتله، أن يذهب إلى واحة سيوة لكى ينصبه كبير كهنة آمون فرعونا على مصر، حتى يخضع له المصريون، مع أنه لم يفعل ذلك فى أية دولة أخرى من تلك التى فتحها. كما اضطر خلفاؤه البطالسة، الذين لم يكونوا يتكلمون لغة اهل البلاد، إلى اعتبار انفسهم فراعنة، تبنوا كل تقاليد الفراعنة.

فالجهاز البيروقراطى الذى يتربع على قمة الهرم الاجتماعى والاقتصادى والسياسى فى البلاد كان من القوة بحيث يستطيع أن يتخلص من فرعون الذى لا يدافع عن مصالحه. ولعل الملك اخناتون خير مثال على ذلك. فقد حاول اخناتون أن يحطم الجهاز البيروقراطى القائم ليضع مكانه جهازا من صنعه هو، وذلك اقتناعاً بفكرة أحادية الإله فاقام ديانة جديدة، وسعى للقضاء على كهنة آمون وإجراء تغييرات هامة فى الجهاز البيروقراطى. وقد نجح إلى حد ما لان جانبا من الجهاز البيروقراطى وقف إلى جانبه ضد كهنة آمون الذين كان نفوذهم قد استشرى وبدأ يطغى على نفوذ الإدارة والجيش. لكن الجهاز القديم استطاع أن يقاومه، بل ويضم والدته الملكة تاى إلى صفوف المعارضة. وبمجرد أن مات (أو قتل) عادت الأمور إلى ما كانت عليه أول الأمر، مع تقديم كهنة آمون بعض التنازلات لرجال الإدارة والجيش. فالجهاز البيروقراطى يؤله فرعون طالما هو يدافع عن مصالحه، لكنه يتخلص منه بطريقة أو أخرى إذا حاول أن يحد من نفوذه أو يفتئت على مصالحه.

وقد حدث شيء مشابه مع الحاكم بأمر الله الفاطمى، إذ إنه ظن أنه أقوى من الجهاز البيروقراطى الحاكم، فبدأ فى اتخاذ قرارات ضاربا عرض الحائط برجال الحكومة وآرائهم. ومن جهة أخرى فإن بعض قراراته كانت تؤثر بغرابتها فى هيبة النظام الحاكم. وهذا أيضا مالا يمكن أن يتقبله رجال الحكم فى مصر. لذلك ولأنه استطاع أن يجند حوله عددا من الأتباع الذين آمنوا بما يدعيه من قدرات خارقة، فقد قتل بطريقة غامضة، وأخفيت جثته حتى لا يصبح قبره مزارا لأشياعه.

وقد عبر الأستاذ توفيق الحكيم عن الفكرة التى يروج لها الجهاز البيروقراطى فى مصر منذ بداية تاريخها، عن أهمية قمة الهرم فى روايته «عودة الروح» عندما قال فى الحوار الطويل الذى أجراه عالم الآثار عن «روح مصر التى يجسدها دائما زعيم»، إن مصر «إذا وجدت الزعيم (أى فرعون)، الذى يستطيع قيادتها، فإنها تستطيع تحقيق المعجزات». لكن الحقيقة هى أن الجهاز البيروقراطى فى حاجة إلى زعيم يستطيع إقناع الشعب بزعامته، حتى يمكن لهذا الجهاز أن يلعب دوره فى قيادة البلاد وفقا لمصالحه، مستظلا بفرعون فى الزمن الغابر، وبالزعيم فى العصور الحديثة. وإذا كان الكثير من القناعات القديمة قد تبدل فى العصور الحديثة، فإن شيئا منها يبقى إذا كانت الأسس التى يقوم عليها لا تزال قائمة. فمصر لا تزال حتى اليوم مجتمعا زراعيا يعتمد على الرى باستخدام مياه النهر. هذا الأساس الذى تقوم عليه فلسفة الهرم لا يزال يحكم اقتصاد البلاد. لذلك، فمن الصعب التخلص نهائيا من فكرة الجهاز البيروقراطى المتربع على مكان القمة من البناء الهرمى.

لكن تقدم الأفكار الديموقراطية فى العالم، وتطور علوم الاتصال وذيوع وسائل الإعلام، أتاحت للطبقات السفلى من البناء الهرمى فى مصر، معرفة أشياء كانت تجهلها تماما من قبل. لذلك فإن مشاركتها فى الحياة السياسية للبلاد تزداد، لكنها حتى الآن، وبصفة عامة، لا تزال فى مرحلة الترقب الحذر. لقد كانت الطبقات السفلى فى البناء الهرمى منذ التاريخ القديم وحتى وقت قريب، تشعر بغريزتها التى أرهفتها وصقلتها تجارب مئات الآلاف من السنوات، أن الحياة فى مصر مستحيلة بدون حكومة قوية تنظم الرى والصرف. وإذا كانت هذه الحكومة تمثل من يستغلونه ويسرقون عرقه وتحميهم وتنصرهم عليه، فإنها مع ذلك شر لابد منه، إذ إن الحياة فى الفاقة أفضل من الموت جوعا. وهكذا رسخ فى وجدان المصريين منذ قديم الزمان أن الخدمة فى الحكومة هى أعظم ما يطمح فيه الإنسان (إن فاتك الميرى اتمرغ فى ترابه)، وإن طاعة الحاكم العمياء، بل وتملقه، هو من حسن السياسة (إذا رحت بلد بتعبد عجل، حش وارميله... واللى يتجوز أمى أقوله يا عمى.. إلخ)، وهناك أمثلة أخرى كثيرة كان المصريون يرددونها إلى وقت قريب جدا توضح أن الذى يستطيع خداع الحكومة جدير بالاحترام. وقد لاحظت فى أوروبا وأمريكا، بل وفى الدول العربية الأخرى، أن جريمة التهرب من الضريبة تشين مرتكبها فى المجتمع، وتعد من جرائم الشرف. أما فى مصر، فإن الذى ينجح فى التهرب من الضريبة يفخر بذلك، وينظر الناس إليه على إنه ماهر وذكى. فالحكومة فى مصر، وإن كانت مرغوبة ومرهوبة فى آن واحد، إلا أن خداعها يعد نوعا من الذكاء.

لذلك، فمنذ دخل النظام الحزبى مصر، لم تستطع أحزاب المعارضة أن تصبح احزاباً جماهيرية بمعنى الكلمة، بل ظلت دائما هامشية. فجماهير الناس لا تصدق أن حزبا معارضا يمكن ان يحكم البلاد لمجرد أنه حصل على أعلى نسبة فى انتخابات عامة، إذ إن السلطة فى رأيهم لا تنتقل إلا بوفاة فرعون أو قتله او الإطاحة به بثورة شاملة أو بانقلاب عسكرى. ومن الصعب جدا إقناعهم أن صناديق الاقتراع يمكن أن تنقل السلطة من حزب لآخر. الهامشية التى تعانى منها أحزاب المعارضة حاليا ليست إذن ـ فى الجانب الأكبر منها ـ بسبب تقصير هذه الأحزاب، وإنما سببها هو انصراف الناس عنها لاقتناعهم بعدم جدوى عملها السياسى. ولا فضل للحزب الوطنى الديموقراطى فى النسبة الكبيرة التى يحصل عليها فى الانتخابات (فهو بلا شك سيكتسح أى انتخابات حرة حقا ستجرى فى البلاد لذات الأسباب وبفرض أن الانتخابات التى جرت قبل ذلك لم تكن نزيهة مائة فى المائة)، فالمصريون ينتخبون بصفة عامة، بصورة شبه تلقائية مرشحى الحكومة.

هذا الموقف من الأغلبية الساحقة للمصريين، الذى قد يبدو لأول وهلة، موقفا غير واع لشعب غير مثقف، كما يحلو للبعض أن يقول، كان فى الحقيقة تعبيرا حكيما جدا عن رأى جماهير الشعب فى مسألة السلطة. فما الفائدة من تبديل أشخاص بغيرهم إذا انتهج الحكام الجدد نفس السياسة التى كان أسلافهم ينتهجونها؟أليس تاريخ مصر هو تاريخ حكومات دافعت دائما عن مصالح الفئات التى خرج منها الحكام، أى طبقة ملاك الأرض؟ وتغير أشخاص الحاكمين لم يبدل هذه السياسة منذ الأزل، فما الحكمة إذن فى تغيير الحكومة؟

لكن التطور الذى شهده العالم، وخاصة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، والتقدم الهائل الذى طرأ على وسائل المواصلات (مثل الطائرات النفاثة) ووسائل الاتصال (انتشار التليفون والترانزستور والتليفزيون والتلكس والفاكس وشبكة الأقمار الصناعية التى تغطى الكرة الأرضية كلها، والآن الحاسبات الإلكترونية)، وما صاحب ذلك من سرعة انتقال المعلومات واتساع قاعدة «الرأى العام» ومطالبته بالتدخل فى مناطق مختلفة من العالم لصالح حقوق الإنسان والديموقراطية (وإن كان كل ذلك يتم الآن باسم القوة العالمية الكبرى المسيطرة على مقادير العالم، فإن ذلك الوضع مؤقت جداً ولن يدوم طويلا)، كل ذلك يجعل من المناسب الآن نبذ هذا الموقف السلبى الذى كان مفهوما فى الماضى، ومحاولة المشاركة الإيجابية فى الحياة السياسية لإحداث تغييرات مستمرة فى اتجاه مزيد من العدالة الاجتماعية لصالح جميع الفئات، حتى تلك التى تظن خطأ أن مزيدا من العدالة ليس فى صالحها.

ويثور تساؤل هام جدا أمام هذا التحليل، إذ كيف امكن ان تحكم مصر منذ أيام الفراعنة بجهاز متماسك وبدون معارضة له، ولا يحدث انفجار يحطم هذا الجهاز؟

الواقع أن هذا الجهاز أدرك منذ نشأته ـ بل وكان هذا الإدراك على الأرجح أحد الأسس التى بنى عليها هذا الجهاز ـ أن أى ضغط لابد وأن يولد انفجارا بالضرورة. كذلك فإن تطابق مصالح جميع الفئات المشاركة فى السلطة تطابقا تاما يعد من المستحيلات. لذلك فقد سمح هذا الجهاز بالمعارضة فى داخله، بشرط واحد، هو أن تكون أية معارضة فى إطار الولاء التام للجهاز الحاكم. المعارضة فى الرأى إذن ممكنة على أوسع نطاق، ولكن بشرط الولاء المطلق للجهاز الحاكم، كان ذلك صحيحا أيام الفراعنة، وهو صحيح حتى اليوم. ففى إطار الجهاز الحاكم، هناك الموقف الرسمى، وهناك من يعارضون هذا الموقف الرسمى، بل وأحيانا من يقاومونه، ربما من منطلقات مختلفة، ولكن يجمعهم فى النهاية الولاء للسلطة الحاكمة.

وهكذا فإن المعارضة الحقيقية فى مصر ـ وسواء أكانت على يمين السلطة أو على يسارها هى من داخل السلطة فهذه المعارضة هى التى تستطيع، من موقعها فى السلطة وبسببه، أن تؤثر فى مسار الأمور. أما المعارضة من خارج السلطة، فهى حتى الآن هامشية.

لكن هذا الوضع الناتج عن طبيعة الاقتصاد المصرى منذ التاريخ القديم، أصبح الآن باليا ولم يعد يصلح للتطورات التى تشهدها الممارسة السياسية فى العالم، ولعل تطور الاقتصاد المصرى يخلق واقعا جديدا يجعل تغيير هذا الوضع ممكنا. ■

المواجهات

التواصل ـ الانقطاع.. أنا والآخر

١٢ التواصل الحضارى وأزمة الهوية ، لطفى عبد الوهاب يحيى. ٢١ التداخل الحضارى والاستقلال الفكرى ، عرض : فتحى عامر . ٢٧ مرايا الذات والآخر ، نموذج ترفتان تودوروف. ٢٨ تحديات البحر الأبيض ، نجدى سفير . ٤٢ إعادة خلق البحر الأبيض المتوسط ، بول بالتا . ترجمة : كامليا صبحى.

قـ نعرض هنا لفكرة واحدة تدور كلها حول «التواصل، الانقطاع، الأنا ـ الآخر» حيث يرى لطفى عبد الوهاب أن التواصل بمعناه الحضارى هو الخط الذى تقع على امتداده التجارب الحضارية للمجتمع فى العصور المتعاقبة التى مر بها، بحيث تشكل هذه التجارب مسارا تاريخيا مستمرا.

فتحى عامر يعرض كتاب مجدى يوسف «التداخل الحضارى والاستقلال الفكرى» مؤكدا على أن جوهر القضية هنا هو إشكالية النهوض والعلاقة مع الآخر (الغرب) وهى القضية التى شكلت جُل نشاطات النخبة المفكرة فى بلادنا منذ بدايات نهضتنا الحديثة.

أما محمد حافظ دياب فيتناول حالة المفكر «تزفتان تودوروف» الروسى الأصل البلغارى المولد والذى عاش فى فرنسا منذ مايقرب من ربع قرن من زاوية ما يسميه «سؤال الذات والآخر» حيث خاض تودوروف إحدى أهم التجارب النفسية والوجودية التى يمكن أن تتاح لشخص فى محاولته نفض إرث

التواصل ـ الانقطاع

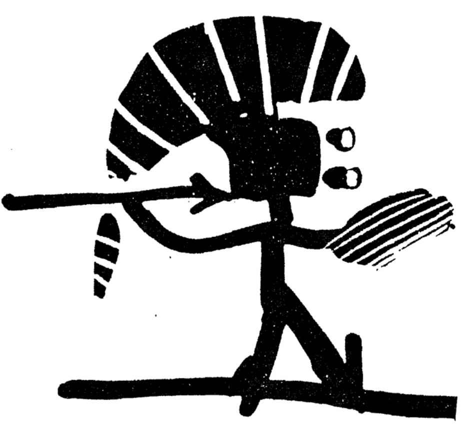


الماضى والأيديولوجيا السابقة (اللينينية والمسيحية معا) لينحاز الى غرب ليبرالى معاصر، لكنه فى قرارة نفسه مازال يعانى المراوحة بين البلغارى والمتفرنس، بين المتردد والمتوحد، أو باختصار بين الذات والآخر.

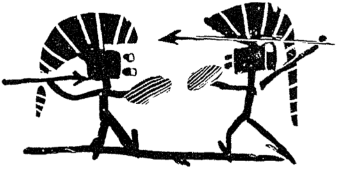
ويكتب الأستاذ الجزائرى نجدى سفير مداخلته (قدمها أساسا فى ندوة دارت حول التبادلات الثقافية بين ضفتى البحر المتوسط ـ باريس ـ ١٥ ـ ١٦ يناير ١٩٩٣) «إسهام فى تحليل مجموعة التحديات التى تواجه ضفتى البحر المتوسط» معتمدا على نظرة شمولية ذات صبغة عالمية مبينا الجوانب الإيجابية والأخرى السلبية القائمة أساسا بين فرنسا وبلاد المغرب العربى.

ومجلة النظر الغربية يمثلها هنا، أيضا، بول بالتا فى دراسته التى يرى خلالها أن هناك تحولا ملحوظا فى العلاقة بين دول شمال البحر المتوسط ودول جنوبه، ويراه تحولا حقيقيا نحو الأفضل بفضل جهود تبذل على صعيد المنظمات الإقليمية ودول المغرب، ومن خلال المنظمات غير الحكومية.

أنا والآخر



التواصل الحضاري



قد ربما لا أجاوز الحقيقة كثيراً إذا قلت إنّ الحديث عن أزمة الهويّة قد أصبح معنىً واردًا فى حياتنا اليوميّة، سواء المعنى فى صورة هذه التسمية بالتحديد أم جاء فى تسميات أخرى قد تختلف عنها بدرجات متفاوتة ولكنها تظلّ مع ذلك تدور ضمن إطارها. ونحن نتحدث من خلال هذا المعنى عن أشياء متعدّدة قد تتخذ شكل الحديث عن التقدم والتخلف، وقد تكون عن المقارنة بين مجتمعنا والمجتمعات الأخرى، أو عن أحوال مجتمعنا بين اليوم والأمس، أو عن وضعنا ضمن ما أصبح يعرف باسم «النظام العالمى الجديد»، أو عن تغيّر إقليمى وشيك نعرف أنه قادم ولكننا نتوجس منه من حيث إننا لا نعرف حدوده أو التداعيات المترتبة عليه. ويزداد هذا المعنى وقعا حين نرى من حولنا ما يمكن أن نسميه حالة التغيّر العنيف السريع التى يمرّ بها العالم الآن والتى تتكتل فيها مجتمعات كانت متناحرة حتى وقت غير بعيد، بينما تتفكك أو تتناحر مجتمعات كانت تشكل كيانات متماسكة بالأمس القريب.

والدراسة الحالية محاولة للربط بين الهويّة - ومن ثم بين أزمة الهوية أو ما يشعر به أفراد المجتمع من تخلخل فى الانتماء إلى مجتمعهم من حيث إن هذا المجتمع قد فقد دوره أو تأثيره الإيجابى سواء على الصعيد الداخلى أو على صعيد العلاقات الخارجية - من جهة وبين ما يمكن أن نطلق عليه اسم «التواصل الحضارى» من جهة أخرى. وأودّ قبل الحديث عن هذه الرابطة أن أحدّد ما أعنيه بهذا التواصل.

إن التواصل الحضارى هو الخط الذى تقع على امتداده التجارب الحضارية للمجتمع فى العصور المتعاقبة التى مرّ بها، بحيث تشكل هذه التجارب «بما فيها من إنجازات أو تراجع عن الإنجاز» مسارا تاريخيا مستمرًا، تؤدّى من خلاله كلّ تجربة إلى التى تليها وتسهم فى مقومات ظهورها - وليس مجرّد مفردات حضارية لا يربط بينها سوى التتابع الزمنى. وفى سبيل التعرف الكامل على مغزى التواصل الحضارى للمجتمع وعلى علاقة هذا التواصل بهوية هذا المجتمع أو ما قد يشعر به أبناؤه من أزمة فى هذه الهوية، ربما كان من المناسب أن أشير فى بداية الحديث إلى لغة التواصل الحضارى وإلى قيمته بالنسبة للمجتمع من حيث إدراكه لهويته وتعرفه عليها بشكل إيجابى. وأبادر هنا فأقول إن الأمثلة التى سأقدمها فى التدليل على ما سأتعرض له من أفكار أو تصورات سأتخذها من التجارب الحضارية للمجتمع المصرى وإن كنت سأورد فى بعض الأحيان تجارب من العالم العربى فى عمومه أو من خارج العالم العربى إذا وجدت فى ذلك ما يسهم فى توضيح ما أحاول أن أقدمه.

وفى صدد الاقتراب من مضمون التواصل الحضارى أود أن أذكر فى البداية أن شخصية أى مجتمع هى بالضرورة نتيجة تفاعل مستمر بين ثلاثة أبعاد: أولها هو العنصر البشرى الذى يشكل قوام المجتمع، بما يشمل عليه هذا العنصر من تكوينات أو انتماءات طبقية أو سياسية أو عقائدية أو غيرها، والثانى هو البعد المكانى أو البيئة التى يوجد فيها المجتمع بكل ما يتصل بها

وأزمة الهوية

لطفي عبد الوهاب يحيى

* أستاذ تاريخ الحضارة ـ جامعة الإسكندرية.

من موقع وخواص وموارد، والثالث هو البعد الزماني أو ما يمكن أن نسميه بالبيئة التاريخية أو التطور الذى شهده المجتمع عبر تجاربه الممتدة على المراحل التاريخية التى مر بها ـ وهى التجارب التى تشكل فى محصلتها الأخيرة حضارة المجتمع (١) .

والدراسة الحالية تتعلق بهذا البعد الأخير من أبعاد المجتمع ، وهو المنظور التاريخى الذى يستهدف التوصل إلى أمرين يقود أحدهما إلى الآخر : الهدف الأول هو طرق التعرف على التجارب الحضارية للمجتمع وما يربط بينها من مرحلة إلى مرحلة من حيث هى مسار مستمر ـ وهكذا نستطيع أن نميز الخط البيانى للتواصل الحضارى الذى أسلفت الإشارة إليه . أما الهدف الآخر والنهائى فى هذا المجال ، فهو تمييز الاتجاهات التى اتخذها المجتمع فى هذه التجارب الحضارية والتى كانت نتيجتها تحديد هذا المسار . وبتمييز هذه الاتجاهات وهذا المسار نكون فى الواقع قد تعرفنا على الشخصية أو الهوية الحضارية لمجتمعنا ـ وهو تعرف يؤدى بالضرورة إلى الشعور الإيجابى أو الوعى بالكيان .

وإذا كان الوعى بالكيان أمرا على قدر كبير من الأهمية فى كل المراحل التاريخية حتى يحافظ المجتمع على تماسكه . فإن هذه الأهمية تتضاعف بصفة خاصة فى المرحلة التى نعيشها الآن لسببين رئيسيين يمكن أن يؤديا إلى اندثار هوية أى مجتمع يتقاعس أو يعجز أو يتخلف عن الحفاظ على تماسكه . وأول هذين السببين هو ظهور اتجاهات السيطرة الهائلة (أو على الأقل احتمالات ذلك) فى ظل النظام العالمى الجديد ، من جانب قوة عظمى واحدة لا تواجه خوفا أو تحديا من جانب قوة عظمى أخرى . سواء فى الفترة الحالية أو فى المستقبل المنظور .

وفى هذا المجال فإن النظام العالمى الثنائى الذى فرض وجوده وظروفه على العالم منذ نهاية الحرب العالمية الثانية حتى نهاية الثمانينيات أوجد نوعا من التوازن الرادع بين القوتين العظميين إلى حد كبير ، أمكن فى ظله للكيانات الصغيرة (وبخاصة تلك التى تعى مقومات تماسكها) أن تمارس وجودها بشكل فاعل فى قدر من الأمان ، وإذا احسنت المناورة فى ساحة هذا التوازن . أما بعد أن أصبحت إحدى هاتين القوتين وهى الولايات المتحدة، تشكل القطب الأوحد فى النظام العالمى فإن ساحة التوازن السابق ـ ومن ثم مساحة المناورة المترتبة على هذا التوازن ـ لم تعد قائمة .

وأود أن أسارع هنا فأقول إن هذا الحكم العام قد لا يكون بالضرورة جامعا مانعا . ولكنه ،شأن أية أحكام عامة ، يخضع بالضرورة لقدر من التحفظات والتحديدات . وعلى سبيل المثال فإن هناك التكتل الأوروبى الذى يسير بخطى ثابتة نحو وحدة الإرادة ووحدة العمل فى المجال الدولى رغم الصعوبات التى تعترض بعض التفاصيل المتصلة بذلك فى بعض الأحيان . كذلك هناك المنافسة الاقتصادية الحادة القائمة حاليا بين اليابان التى فرضت نفسها كقوة اقتصادية على السوق العالمية وبين الولايات المتحدة . ثم هناك بطبيعة الحال

الكيان الصينى بقوته البشرية الهائلة وإمكاناته المادية التى لا تزال موضع تكهن وتوجهاته السياسية التى لا يمكن التنبؤ بها حتى الآن بشكل محدد المعالم وفى ضوء كل هذا فمن الوارد أن تؤثر واحدة أو أكثر من واحدة من هذه القوى على أحادية الاحتكار الأمريكى لنقطة الارتكاز فى النظام العالمى الجديد .

على أن هذا الأفق المستقبلى لا يزال بعيدا عن الوضوح بقدر كبير . كذلك فإنه من المستبعد ، على الأقل حسب التصورات الحالية ، ان يعود العالم إلى نوع التوازن الذى فرضته ثنائية النظام العالمى السابق (وهو التوازن الذى رأينا أنه كان يهيئ للدول الصغيرة فرصة المناورة) ، إذا افترضنا وصول قوة أو أكثر من القوى المشار إليها إلى مركز التأثير فى التوجيه العالمى . ذلك أن الثنائية التى انتهت بنهاية الاتحاد السوفييتى كانت قائمة على أساس من قطبين «متناقضين» بالضرورة من حيث تصورّات كلّ منهما للقيم التى تحكم كلّ جوانب الحياة ابتداء من السياسة والاقتصاد وانتهاء بالعقيدة والفنّ ومروراً بكل ما بينهما ، ومن ثمّ فإنّ أى توافق كان يتمّ التوصل إليه أحيانا بين هذين القطبين لم يكن من الممكن أن يكون ذا طبيعة دائمة، وإنما غاية ما يمكن أن يصل إليه هو أن يكون مرحليا وتكتيكيا مهما طال أمده أو تعدّدت جوانبه . ذلك أن كلاً منهما كان يعمل من خلال تصوّر عالمىّ لأيديولوجية حدود تطبيقها هى حدود العالم بأسره ، ومن ثمّ فهو يسعى إلى تصديرها إلى كل المناطق الممكنة بكلّ الطرق المتاحة ، ويرى أن المسألة فى جوهرها إنما هى مسألة وقت (بغضّ النظر عن طوله) قبل أن يزيح أيديولوجية القطب الآخر من الساحة العالمية بشكل كامل.

أما الآن، وفى غياب أىّ تناقض قطبىّ أيديولوجى فاعل فى حدود المستقبل المنظور، فإنّ أى تغيرّ فى أحادية النظام العالمى الحالى إنما سيكون من نوع المباراة فى سبيل الحصول على مساحة مؤثرة ضمن موقع السيطرة (اقتصاديا أو سياسيا أو أمنيا) على النظام العالمى، وذلك ضمن مفهوم المشاركة التى يسعى كلّ شريك فيها إلى التميز على شريكه أو شركائه وليس من منطلق الخصومة التى يسعى كل طرف فيها إلى التصفية الأيديولوجية للطرف الآخر ـ ومن هنا لا يصبح للمجتمعات الصغيرة فى ظلّ هذا التصور إلاّ أحد وضعين : إمّا التبعيّة الكاملة للقوة الكبيرة الواحدة إذا استمرت (أو لإحدى القوى المشاركة فى النظام العالمى الواحد إذا حدث تغيير)، وإمّا الاعتماد على الإمكانات الذاتيّة لكل من هذه المجتمعات والتى يمكن أن يفاوض من خلالها على بقائه خارج دائرة التبعية المطلقة. ونقطة البدء للانتفاع بهذه الإمكانات تتمثل دون شكّ فى الوعى بالكيان الذى يشكل قوة التماسك الرئيسية فى أىّ مجتمع.

*

وأترك الحديث عن النظام العالمى الحالى بوصفه سببا أو تحدّيا رئيسياً يدفع المجتمعات الصغيرة إلى التعرف على مواطن التواصل فى مسارها الحضارى كوسيلة إلى الوعى بكيانها، وانتقل إلى الحديث عن سبب أو تحدّ آخر يدفعنا إلى مزيد من الاهتمام بهذا التعرف بالتواصل الحضارى لمجتمعنا . وهذا السبب يكمن فى المحاولات المستمّرة التى يتعرّض لها مجتمعنا بهدف طمس تراثه الذى يمثل ثقافته (بمعنى أسلوب فكره وحياته) عبر العصور ، وذلك عن طريق التعتيم على هذا التراث أو تشويهه أو السطو عليه ونسبته بشكل كامل او جزئى إلى آخرين أو إلى أصحاب هذه المحاولات أنفسهم فى بعض الأحيان والمغزى الكامل للتراث الثقافى هو أنه بعد اساسى من أبعاد كياننا سواء على الصعيد الداخلى او الصعيد العالمى. وفيما يخصّ الصعيد الدّاخلى فإنّ هذا التراث يشكل تجسيدا لحقيقتنا الحضارية التى تضع أمام أعيننا بصفة دائمة ما قدّمناه من إنجازات عبر مراحل تاريخنا . ومن خلال ذلك نشعر أننا كنّا قادرين على الإنجاز فى السابق ومن ثمّ فنحن نملك القدرة على الإنجاز فى الحاضر وفى المستقبل . أمّا على الصعيد الخارجى فإنّ التراث معناه أننا أصحاب دور فى التطوّر الحضارى العالمى، وذلك من حيث إنّنا قدمنا فى مرحلة أو مراحل من هذا التطوّر ما أسهم فى وصوله إلى ما وصل إليه الآن وهو أمر لا يمكن تجاهله أو التقليل من ثقله فى ميزان التقدير الأدبى العالمى إذا عرفنا كيف نحسن إبرازه ـ ونكون بهذا قد حصلنا على الاعتراف بكياننا الحضارى على خريطة العالم فى وقتنا الحالىّ الذى حصلت فيه بعض المجتمعات على هذا الاعتراف بتراث أقل بكثير من تراثنا ، لمجرّد أنّ أبناء هذه المجتمعات عرفوا كيف يسوّقون تراثهم فى سوق التقدير العالمى عن طريق التخطيط العلمى الإعلامى الجيد.

والحديث فى مجال محاولات الطمس لتراثنا سواء على المستوى المصرى أو على المستوى العربى الهام حديث طويل . على أنى لست هنا بصدد تتبع الأمثلة الدالة على هذه المحاولات أو الردّ عليها فذلك يخرج عن حدود هذا الحديث. ولكنى أكتفى بذكر مثالين معاصرين : أحدهما ما صرّح به مناحم بيجين رئيس وزراء إسرائيل الأسبق أثناء زيارته لمصر فى أعقاب معاهدة الصلح المصرية الإسرائيلية ، حين ذكر فى معرض الحديث عن برنامج هذه

الزيارة أنّه يرحب برؤية الأهرام التى شارك أجداده فى بنائها . أما المثال الثانى والأخير فهو احتفال إسرائيل فى عام ١٩٨٧ بمرور ثمانمائة عام على انتصار صلاح الدين الأيوبى على الصليبيين فى موقعة حطّين ، وقد أقام الإسرائيليون هذا الاحتفال على أساس أنّ هذا الانتصار تمّ فوق ما تسمّيه الحكومة الإسرائيلية (أرض إسرائيل) التاريخية ، ومن ثمّ فإنّ أى إنجاز يتمّ فوقها فى أىّ مرحلة من مراحل التاريخ إنما هو إنجاز إسرائيلى وقد نجح هذا الاحتفال الذى اتخذ شكل مؤتمر علمى واسع بعد أن دعت إسرائيل أغلب الدوائر الجامعية والعلمية فى شتّى أنحاء بلاد العالم إلى المشاركة فيه ولسوء الحظ فإن عددا من الدول العربية ألغت المؤتمرات التى كانت قد اعتزمت عقدها والتى كانت قد بدأت بالفعل فى الاستعدادات الخاصة بها لإحياء هذه المناسبة ، وذلك من قبيل (الاحتجاج) (!!) بعد أن أعلنت إسرائيل عن نيتها فيما يخص هذا الاحتفال . وهكذا جاء هذا الانسحاب العربى من الساحة تدعيما لمقولة إسرائيل فى نسبة هذا الإنجاز إليها، ومن ثمّ تمييعا للصفة العربية لهذا الإنجاز .

٢

هذان ، إذن ، هما الظرفان أو التحديان الموجودان على الساحة . وكلّ منهما يشكل تهديدا لكيان المجتمعات الصغيرة . وفى مواجهة هذين التحديين يصبح خط الدفاع الأول هو تحديد هوية المجتمع كمدخل للتعامل مع معطيات العصرّ الذى نعيشه ، والذى يمثل منعطفا تاريخيا إمّا أن نتعامل معه على أساس مدروس ، كشريك مهما صغر حجمه يسهم بدور إيجابى مهما كانت أبعاده ويحصل فى مقابل هذا الدور على اعتراف أدبى بكيانه وعلى تعامل مادى فى سوق التعامل الدولى الذى لا يعترف بالأخذ إلاّ فى مقابل العطاء ـ وإمّا أن نتعرّض ، فى غياب هذا الدور ، لاندثار هذا الكيان : تخلفا او تبعية أو ربما ما هو أقسى من ذلك ضياعا .

وإذا اتخذنا من المجتمع المصرى مثلا تطبيقيا لهذه الدراسة فإننا نستطيع أن نتبيّن عددا من الأخطاء التى تعترض التعرّف على المسار الذى يمثل التواصل الحضارى بهذا المجتمع ـ الأمر الذى يقف عائقا دون التحديد المطلوب للهوية أو الشخصية المصرية . وفى هذا المجال يمكننا أن نرصد ثلاثة أخطاء رئيسية :
وأول هذه الأخطاء هو اننا ننظر إلى كلّ عصر مرّ به المجتمع المصرى ونتعامل معه على انه عصر قائم بذاته ، لا على أنّه مرحلة من مراحل التطوّر الحضارى على الامتداد التاريخى للمجتمع المصرى ـ تؤدّى إليها المرحلة التى تسبقهاوتؤدى هى إلى المرحلة التى تليها .

لقد درجنا فى هذا الصدد على ان نبرز السّمات الخاصّة بكلّ عصر مرّ به المجتمع المصرى ، ابتداء من عصر الفراعنة إلى العصر الذى بداته حركة الجيش ليلة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ . بل حتّى فى حدود هذا التوجّه فإنّ بعض العصور كانت تصوّر على أنّها بدايات جديدة تكاد تضع حدّا نهائيا لما قبلها أو على أنها تضع هذا الحدّ فعلا . لقد كانت هذه هى الفكرة السائدة حتى عهد قريب (ولا تزال على قدر غير قليل من الانتشار حتى الآن) عن العصر الذى جاء فى أعقاب فتح الإسكندر لمصر ، وهو عصر تداخل فيه الخط الحضارى المصرى الذى لم يفقد استمراره منذ عهد الفراعنة ، مع تأثير حضارى يونانى وافد ليشكل حضارة مصرية متطوّرة استوعبت فيه العناصر الحضارية المصرية هذا التأثير الجديد وطوّعته للخطّ المصرى وللمضمون المصرى ، سواء أكنّا نتحدث عن نظام الحكم أو عن العقيدة الدينية أو عن الاتجاهات الفنية . والشىء ذاته يقال بتفاصيل اخرى وفى حدود أخرى عن العصرالإسلامى الذى جاء فى أعقاب الفتح العربى لمصر . لقد جاء هذا العصر دون شكّ بتوجّه حضارى جديد شمل مساحة عريضة من حياة المصريين تمثلت فى انتشار دين جديد هو الإسلام وفى تبنّى لغة جديدة ، هى العربية لتصبح مع الوقت لغة المجتمع باكمله . ولكن معالجة تاريخ مصر فى هذه الفترة تكاد تقوم على أساس انّ كلّ جوانب الحضارة ومظاهرها التى كانت موجودة قبل الفتح العربى قد انتهت بشكل كامل وشامل بين يوم وليلة ، أو كأن المجتمع المصرى كان قبل ذلك فراغا حضاريا كاملا .

وما ينطبق على معالجة أغلب الكتّاب لهذين العصرين ينطبق على معالجتهم لأىّ عصر آخر ، سواء أكنّا نتحدث عن المجتمع المصرى فى عهد محمد على الذى أرسى قواعد الدولة فى مصر الحديثة وأوجد مقوماتها (التصنيع والتحديث والتعليم والجيش) رغم تبعيتها للخلافة العثمانية من الناحية الأسمية ، أو كنّا نتكلّم عن ثورة ١٩١٩ وما أدت إليه من الحصول على الاعتراف المصرى إزاء المحتّل البريطانى ابتداء من دستور ١٩٢٣ والحصول على حقّ التفاوض مع بريطانيا ، ثم الحصول على الاعتراف بشرعية الكيان المصرى على المستوى الدولى على أثر معاهدة ١٩٣٦ . والشىء ذاته نستطيع أن نقوله عن ثورة ١٩٥٢ وما تلاها من تغيير فى البنية الاجتماعية على أثر قانون تحديد الملكية الزراعية وقوانين التأميم .

إن التغيير الذى حدث فى المجتمع فى تلك العصور أو غيرها لا يمكن تجاهله أو التقليل من شأنه ، فهى

تغييرات لها وقعها دون شكّ ، بل إن بعضها قد يشمل المجتمع فى عدد غير قليل من جوانبه . ومع ذلك فالحديث عن التغيير شىء والحديث عن انقطاع الصلة بين أىّ عصر والذى سبقه أو الذى يليه شىء آخر مختلف تماما . ذلك أن أىّ مجتمع يمارس حياته فى كافة جوانبها على أساس من ثقافة معينة تتمثل فى أسلوب خاصّ به فى الحياة والفكر ، وهو أسلوب توصّل إليه المجتمع نتيجة تفاعل بين أبناء هذا المجتمع وبيئتهم المكانية من جهة وما تعرّضوا له من ظروف عبر مراحل تاريخهم من جهة أخرى . إنّ هذا الأسلوب لا ينتهى بين يوم وليلة لأنّ عصرا أو عهداجديدا قد حلّ محلّ عصر أو عهد سابق نتيجة لقيام حكم جديد أو لانقلاب أو ثورة أو غزو أو لانتشار عقيدة دينية أو سياسية أو غير ذلك . ويرجع هذا إلى أنّ التفاعل المشار إليه يتبع مسارا مُستمرا (سواء أكان يمثل تناميا أو تراجعا) نتيجة لتغيرات بسيطة متراكمة ناتجة عن الحاجة المستمرة إلى التأقلم مع معطيات الظروف . وهذه تؤدى فى النهاية إلى تطوّر (مستمر) كذلك ، حتى لو بدا لنا فى بعض الأحيان فى صورة قفزة حضارية مفاجئة أو، تراجع حضارى مفاجئ - وهو تطور سأشير إلى مقوماته فى مناسبة قادمة فى هذا الحديث .

*

وفى ضوء ما سبق يتبين لنا أن معالجة تاريخ مجتمعنا على أنّه مجموعة من العصور أو العهود التى لا يربط بينها إلاّ التتابع الزمنى ، إنما يؤدى فى النهاية إلى النظر إلى تجاربنا الحضارية على أنها تجارب منفصلة - وهو أمر لا يستقيم وحقيقة التطوّر الحضارى الذى رأينا أنّه مستمرّ بطبيعته . على أنّ هذا النوع من المعالجة ليس الخطأ الوحيد الذى يعترض التعرّف على التواصل الحضارى ، الذى يؤدى بدوره إلى إدراك هويتنا والوعى بكيان مجتمعنا . وفى هذا الصدد فإنّ هناك خطأ آخر يتمثل فى معالجة تاريخ المجتمع انطلاقا من تصوّرات أيديولوجية مسبّقة قد تكون دينية أو قومية أو وطنية أو عرقية أو صادرة عن أيديولوجية سياسية. ورغم أن هذه الاعتبارات واردة فى حياتنا وفى حياة أىّ مجتمع ، إلاّ أن اتخاذها كنقطة انطلاق وحيدة ومسبقة للتاريخ الحضارى للمجتمع أمر كفيل بالتأثير السلبى على معرفتنا بحقيقة التواصل الحضارى لمجتمعنا، سواء بالانتقاص من هذه الحقيقة أو بتطويعها تطويعا يخرج بها عن مسارها الحقيقى. ذلك أنّ هذا النوع من التأريخ للمجتمع يتجه عادة إلى تسليط قدر من الضوء أكثر ممّا ينبغى على العناصر التى تدعم هذه التصوّرات المسبقة - وهو أمر يؤدى بالضرورة إلى إبراز هذه العناصر بصورة تطغى على أهمية العناصر الأخرى.

وليس هنا مجال الخوض فى تفاصيل هذه الاتجاهات ، ولكنّى أكتفى - فى سبيل توضيح ما أقصده - إلى مثال أو اثنين من بينها . إنّ بعض الكتاب الذين كتبوا فى فترة المدّ التى شهدتها فكرة القومية العربية فى النصف الثانى من الخمسينيات والنصف الأول من الستينيات فى القرن الحالى حاولوا ، فى سبيل خدمة هذه الفكرة ، أن يمدّوا جذور الصفة العربية لمصر إلى العصر الفرعونى (فى تناقض واضح مع حداثة فكرة القومية أساسا ومع غياب اللغة العربية بالضرورة فى ذلك العصر كعنصر مشترك بين شعوب المنطقة) ومن ثم راحوا يفسّرون أيّة عناصر حضارية أو تاريخية للمجتمع المصرى فى ضوء هذا الاتجاه .

كذلك ظهر فى الاتجاه ذاته ، من حاول أن يخدم الصفة القومية العربية لمصر على أساس عرقىّ مؤداه أنّ المجتمع المصرى اكتسب عروبته من خلال اختلاطه بعدد من القبائل العربية التى هاجرت إلى مصر سواء قبل الفتح العربى الإسلامى أو بعده(٢). ومثل هذا التصوّر وارد بصفة جزئية، فنحن نعرف كذلك أنّ هذه الهجرات كانت فى حدود ضيقة بالغة فى ضيقها ، كما نعرف عن هذه الهجرات فى العصور السابقة للفتح وفى العصر التالى لها ولكنّا نعرف أنّ أعداد المهاجرين العرب لا يمكن أن تقارب ، على سبيل المثال ، الأعداد الكبيرة من المهاجرين اليونان الذين وفدوا على مصر واستقروا بها سواء فى الأشواط الأخيرة من حكم الفراعنة أو بعد فتح الإسكندر . وعلى أىّ الأحوال فقد استقرت فى مصر عناصر متعدّدة غازية أو مهاجرة ، سابقة للفتح العربى أو تالية له، من الفرس واليونان والمقدونيين والرومان والأتراك والشركس والسودانيين ، وقد اختلط هؤلاء جميعا بالبنية السكانية الأصلية بشكل متدرج زمنيا كانت سمته الأساسية هى التسرّب البطىء والتشرّب البطىء الذى أسهم فى تطوير المجتمع المصرى بعد التفاعل مع كلّ الظروف البيئية والتاريخية التى مرّ بها بحيث وصل إلى ما أصبح عليه الآن هذا إلى أن فكرة النقاء أو حتى شبه النقاء العرقى لم تعد أكثر من أسطورة علميّة تمّ دحضها من زمن بعيد (٣). وعلى أية حال فإنّ مفهوم القومية العربية (أو غيرها من القوميات) هو فى حقيقته شىء يختلف فى تصوّره وفى مقوّماته عن المفهوم العرقى.

والمثال الآخر الذى أودّ أن أشير إليه فى هذا الصدد هو معالجة التطوّر الحضارى للمجتمع المصرى من خلال منظور عقائدى مسبق، دينى أو غير

دينى . وأبادر هنا فأقول إنّ الانتماء العقائدى لأىّ مجتمع أمر واقع ولايمكن تجاهله أو الإقلال من شأنه ، بل إنّ العقائد الدينية والأيديولوجيات الأخرى قد تركت على الحركة التاريخية للمجتمعات أثراً لابدّ من التعامل معه مليًا فى تقييم التطور الحضارى لهذه المجتمعات. ومع ذلك فإنّ هذا لا ينبغى أن يؤدى إلى المبالغة فى تفسير التطور الحضارى للمجتمع من خلال هذا المنظور . وهناك أكثر من سبب لذلك نستطيع أن نجملها جميعا تحت مقولة واحدة هى : إنّ هذا المنظور العقائدى ، شأنه شأن أىّ منظور آخر، لايمكن فى المحصلّة الأخيرة إلاّ أن يكون منظورا احاديًا ومن ثم يبتعد عن النظرة الشاملة المتعدّدة الأبعاد التى تؤدى بطبيعتها إلى تجسيد حضارة المجتمع ومن ثم إلى التعرّف على حقيقة تطوّرها بما يساعد فى النهاية على تبيّن ما يمكن أن يكون فيها من عناصر التواصل الحضارى عبر العصور.

وعلى سبيل المثال فإننا إذا حاولنا أن نفسّر التطور الحضارى للمجتمع المصرى فى مراحله التاريخية المختلفة من خلال الظاهرة الدينية وحدها، أو من خلال تطوّر وسائل الإنتاج وعلاقاته فحسب فإنّنا قد نتبنّى فى سبيل هذا المنظور ، تفسيرات لعدد من الظواهر أو المواقف قد تعتمد على عدد من الحقائق التاريخية الموجودة فعلا، ولكنها تتهاون فى الاعتماد على عدد آخر: فمصر التى لم تنجح فيها العقيدة الدينية والعالمية فى عبادة آتون (على عهد أخناتون فى الأسرة الثامنة عشرة من العصر الفرعونى) رحبت بهذه الفكرة واعتنقتها واستشهد أبناء مصر فى سبيلها فى بداية انتشار المسيحية. والشىء ذاته يقال عن فكرة وحدانية الإله التى لم تنجح كذلك فى زمن العقيدة الآتونية ومع ذلك نجحت هذه الفكرة وانتشرت فى بداية العصر الإسلامى. كذلك فإنّ الذى يحاول أن يربط زمنيا بين ظهور الوحدانية الإلهية فى كلّ من العقيدة الآتونية والعقيدة اليهودية اللتين ظهرتا فى عصر واحد سيواجه حقيقة غريبة وهى أن الوحدانية التى لم تنجح فى مصر انذاك نجحت عند بنى إسرائيل. وعلى هذا فنحن لا نستطيع أن ننظراليها على أنها ظاهرة عامّة تشمل أكثر من مجتمع فى الفترة الزمنية التى ظهرت فيها ـ على عكس ما حدث فى حالة انتشار العقيدة المسيحية أو العقيدة الإسلامية . والشىء ذاته نستطيع أن نقوله، بتفاصيل أخرى، فيما يخص تفسير التطور الحضارى المصرى من خلال تطور وسائل الإنتاج وعلاقاته. إن هذا التفسير لا يصلح مثلا فى معالجة ثورة ١٩١٩ التى وقف فيها الإقطاعيون والفلاحون صفا واحدا بصورة تلقائية فى مواجهة التحدى الذى واجهه الشعب المصرى انذاك وهو الاستعمار البريطانى ومحاولة التخلص منه. ومع ذلك فإنّ الثورة التى قامت فى روسية قبل ذلك بسنتين اثنتين (١٩١٧) وقف فيها الإقطاعيون والفلاحون على طرفى نقيض ـ وذلك رغم أن مقولة علاقات الإنتاج مقولة عامة وكان ينبغى، نظريا، أن تنطبق على المجتمعين: وخلاصة القول فى صدد تفسير التطّور الحضارى لأى مجتمع من خلال منظور عقائدى إنه من خلال أحكامه أو تنظيراته العامة كثيراً ما يصطدم بظروف أوخصائص محلية للمجتمعات تتعارض مع هذا التنظير والتعميم سواء من حيث المجتمع الواحد فى العصور المختلفة،أو العصر الواحد فى المجتمعات المختلفة، وفى الحالين فإن فكرة التعميم التى يتبناها هذا التفسير العقائدى، من شأنها، فى بعض الأحيان على الأقل، أن تحجب التعرف الواضح على التواصل الحضارى بوصفه وسيلة لإدراك الهوية والوعى بالكيان.

٣

كان هذان هما الجانبان الرئيسيان من جوانب الخطأ فى معالجة حضارة المجتمع بغية التعرّف على التواصل الحضارى فيه ومن ثم إدراكه لهويته ووعيه بكيانه ، وأحاول الآن تقديم ما اتصوّره من الطرق الكفيلة بتفادى هذه الأخطاء ، توصلًا إلى الهدف المذكور على أساس من الحقائق الموجودة فعلا . وأولى هذه الطرق هى البحث عن مقدار الاستمرارية الزمانية أو التاريخية لكلّ من العناصر الحضارية فى المجتمع . وفى إطار هذه الاستمرارية أو التطوّر المستمّر الذى أشرت إلى سببه فى مناسبة سابقة ، نجد أن أىّ عنصر أو جانب حضارىّ يشتمل على عدد من المقوّمات ، بعضها يصمد أمام التغيرّ الذى يأتى به العصر الجديد ، بما يشتمل عليه هذا التغيرّ من تصوّرات وتيارات لم تكن واردة من قبل ، وذلك إذا كان هذا البعض لا يزال قادرا على اداء دوره فى تلبية متطلبات المجتمع التى تستدعيها الظروف الجديدة . وفى الوقت ذاته نجد أن بعضا آخر من المقومات المشار إليها لا يصل فى قدرته إلى درجة الاستجابة إلى المتطلبات الجديدة بشكل كامل ، فيبقى من تفاصيله ما يحقّق الاستجابة المطلوبة ويسقط ما لا يحقق ذلك لتحلّ محلّه مقومات من العصر الجديد . أما البعض الثالث من مقومات العنصر أو الجانب الحضارى فإنّه يكون قد استنفد أسباب وجوده بكافة تفاصيله بعد أن تكون متطلبات العصر الجديد قد تجاوزت مقدرته ، ومن ثم يكون قد فقد دوره أو الحاجة إليه فيندثر .

ومن بين الأمثلة على ذلك ما نذكره عن الاستمرارية الحضارية ثلاثة من

الباحثين فى جوانب مختلفة من الحضارة المصرية . وأول هؤلاء الباحثين هو ب . م . فريزر الذى تحدث عن الحياة فى الإسكندرية فى عصر البطالمة (العصر المتاغرق الذى جاء فى أعقاب فتح الإسكندر لمصر) حيث يذكر أنّ «علاقة الإسكندرية ببقية مصر فى عصر البطالمة كانت ، إلى حدّ مذهل ، هى نفس العلاقة الموجوده فى مصر الحديثة» (٤)

أمّا الباحثان الآخران فقد عالجا جانبين من الفنّ المصرى القديم وظهرت دراسة كل منهما بعد أن كان قد عاش وعمل فى مصر على امتداد ثلاثة عقود كاملة فى أواسط القرن الحالى . وأولهما هو هانز هكمان الذى كتب عن الموسيقى المصرية فى العصر القبطى ، وذكر فى مجال تعليقه على ما كان يعبر عنه هذا الفنّ فى ذلك العهد أنّ «البنية الثقافية والاجتماعية فى مصر فى ذلك العصر لابدّ انها كانت تتجاوب فى خطوطها الأساسية مع «ظروف تماثل الظروف الحاليه»(٥). والباحثة الثانية هى هيلده تالوشر التى كتبت عن الفن التشكيلى فى العصر القبطى كذلك وهى الأخرى تدرك بوضوح هذه الاستمرارية الحضارية التى تسمّيها «استمرارية شروط (بمعنى مقومات) الحياة» وتذكر فى صدد الحديث عن العوامل التى أعانتها على تفهّم أبعاد ذلك الفنّ «إن الحاضر الحىّ ساعد (الباحثة) إلى حدّ بعيد على تفهّم قضايا الماضى» (٦) .

*

هذا ، وإلى جانب البحث عن مواطن التواصل عبر المراحل التى مرّ بها التطور الحضارى لمجتمعنا ، توصلا إلى تاكيد هويتنا والوعى بكياننا ، هناك وسيلتان أخريان ، إحداهما لتأكيد هذا التواصل، والأخرى لاستكماله . والوسيلة الأولى هى البحث عن الانتشار المكانى لبعض العناصر الحضارية فى مرحلة أو أخرى من عناصر تاريخنا خارج حدود المجتمع المصرى (أو العربى عموما). وأودّ أن أقول هنا إنّ هذه الوسيلة ليست مجرّد نوع من التيه أو الافتخار بإنجازاتنا أو فضلنا على الآخرين، ولكنها ، فى جوهرها ، دعم لهويّتنا ومن ثم كياننا، من حيث إننا حين صدّرنا عنصرا أو آخر من حضارتنا إلى المجتمعات الأخرى وكان له أثره الظاهر على تلك المجتمعات ، فإننا نكون بذلك قد أسهمنا فى تطوير حضارتها . ومن هذا المنطلق فإنّ الوسيلة المذكورة تدعم شوطا من التواصل الزمنى لحضارتنا ، وذلك من حيث إن الانتشار المكانى لعنصر من عناصر حضارتنا خارج حدود مجتمعنا فى مرحلة معينة هو فى حقيقته زيادة فى حجم هذا العنصر خلال الشوط الحضارى المذكور ومن ثم تاكيد على التواصل الحضارى المطلوب.

وأودّ هنا أن أقول إنّ تتبع الانتشار المكانى لحضارة مجتمع توصلًا لهذا الهدف ليست شيئاً جديداً، فقد بدأ هذا الاتجاه يشغل جانباً أساسيا عند الغربيين منذ قرن أو يزيد . ولا نبالغ إذا قلنا إن الافا بعد آلاف من الدراسات والأبحاث قدّمها الدارسون الغربيون فى مجال إبراز الأثر الذى تركته الحضارة اليونانية والرومانية (بغضّ النظر عن الحجم الحقيقى لهذا الأثر) على المجتمعات الشرقية فى مجالات الفن والأدب والفلسفة والعلوم السياسية وغيرها . لقد اقبل هؤلاء الدارسون على اتجاههم هذا بدأب لا يعرف الملل أو الكلل ، كما جعلوا من هذا التراث اليونانى الرومانى تراثا غربيا مشتركا يمثل الهوية الغربية ومدى تغلغلها فى مجتمعنا وتاثيرها فيه ، سواء أكنا نتحدث عن ارسطو ونظرية المسرح التى ارساها والتى أصبح لابّد لكلّ مهتم بهذا الفنّ من أن يبدأ بدراستها ، أو عن أبقراط الطبيب الذى لايزال طلاب كليات الطبّ عندنا يؤدون ، لدى تخرجهم ، القسم المنسوب إليه عن الأخلاقيات التى ينبغى أن يتحلّى بها الطبيب . أو عن القانون الرومانى الذى لا يزال يدّرس كمادة أساسية فى كليات الحقوق بالجامعات المصرية (وبعض الجامعات العربية) بوصفه مصدرا أساسيا لايمكن الاستغناء عنه لكل من يتعامل فى حقل القانون، تفهّما ودراسة وتأصيلا.

ونحن نستطيع أن نقوم بالكثير بالنسبة لتطوّرنا الحضارى فى مجال انتشارها المكانى، سواء أكنّا نتحدث عن مصر أو عن العالم العربى بشكل عام . وفيما يخصّ الفنّ على سبيل المثال فإنّ الأثر المصرى على الفنّ اليونانى سواء فى مجال النحت أو العمارة (وبخاصة عمارة الأبهاء والأعمدة) أمر مسلّم به من زمن بعيد من جانب الكتّاب الغربيين أنفسهم (٧). والشىء ذاته يقال عن التأثير المصرى فى مجال الطبّ أو الصيدلة أو العقائد الدّينية (بما كانت تضمّه من قيم أخلاقية وأسرية واجتماعية وغيرها) التى انتشرت فى العصر القديم فى المجتمعين اليونانى والرومانى ومنهما إلى أغلب مجتمعات القارة الأوروبية ، وظلّت كذلك بعد ظهور المسيحية وانتشارها بعدّة قرون (٨) . ونحن نستطيع أن نتحدث بالطريقة نفسها عن الأثر العربى والإسلامى على المجتمعات الأوروبية فى مجال الطبّ والرياضيات والفلك والبصريات وعدد من المجالات العلمية والفكرية الأخرى (٩).

وقد قام عدد من الدارسين الغربيين بدراسة تاثيراتنا الحضارية دراسة علمية وموضوعية إلى حدّ كبير. ولكن هناك أمران لا يزالان ناقصين قبل أن

تتحوّل هذه الدراسات إلى ما يمكن أن نعتبره إسهاماً إيجابياً مؤثراً فى مجال الانتشار المكانى لعناصر حضارتنا خارج حدود مجتمعنا. وأول هذين الأمرين هو أنّ اهتمام المصريين أو العرب بدراسة تأثيرنا الحضارى فى المجتمعات الأوروبية لا يزال محدوداً إلى درجة تسترعى الانتباه، ومن ثمّ فإن تعرفّ أبناء مجتمعنا على هذا التأثير ومدى انتشاره لا يزال بالضرورة محدودا كذلك ـ وأعنى هذا المستوى العلمى الجاد، وليس على مستوى الكتابات العامّة التى تبتعد عن العمق والتفصيل بقدر ما تقترب من التسطيح والتعميم . أما الأمر الثانى فهو الانتفاع بما كتبه الغربيون فعلا لنخرج من مجرّد التسجيل العلمى لتأثيراتنا الحضارية، بحيث نجعل منها مجالا للحديث العلمى الدائم عن القضايا التى تفصّل هذه التأثيرات وتناقشها وتتبعها فى كل مجال وصلت إليه بشكل مباشر أو غير مباشر ـ على نحو ما فعل الأوروبيون، بل على نحو ما فعل الدارسون اليهود منذ أوائل هذا القرن أو قبل ذلك وما يقوم، به الدارسون الإسرائيليون منذ أواسط القرن، من حيث إظهار وتتبع أثر التوراة والفكر اليهودى والقيم اليهودية على الحضارة اليونانية والعقيدة المسيحية والفكر الإسلامى والحضارة الأوروبية.(١٠)

وأخيراً، وليس آخراً، فهناك الوسيلة الثالثة التى نستطيع من خلالها أن ندرك حقيقة التواصل الحضارى فى مجتمعنا ـ وهى معرفة ردود الفعل لهذا المجتمع إزاء ما مرّبه من تجارب عبر مراحله التاريخية المختلفة. وفى هذا الصدد فقد كانت الأبحاث والدراسات التاريخية والحضارية إلى عهد قريب (ولا يزال بعضها حتى الآن) تهتمّ فى المقام الأوّل بما يمكن أن نسميه تاريخ أو إنجازات الطبقة الحاكمة أو تاريخ الشخصيات البارزة . وقد بدأت الطليعة المثقفة الآن تخطو خطوات واضحة على الطريق الصحيح وهى التأريخ للمؤسسات (أو الأنظمة) والمواقف التى تظهر على الجانب الآخر من الساحة، وهو جانب الشعب. وهكذا بدأنا نعرف شيئا عن: موقف الفلاحين إزاء نظام الالتزام فى بعض مراحل التاريخ المصرى، الدور الذى قامت به الصحافة فى مصر فى العصر الحديث، دور المرأة فى التطور المعاصر، الثورات الشعبية عبر المراحل التاريخية المختلفة، رشوة الموظفين فى العصر العثمانى، وغير ذلك.(١١)

وقد غطى هذا الاتجاه مساحة مهمة من حركة المجتمع المصرى كانت لا تحظى بأقلّ العناية قبل فترة غير طويلة. ولكن يبقى أمر هام حتى يكتمل هذا الاتجاه، وهو الاعتماد على المصادر الشعبية للتعرف على هذا الاتجاه وتفاصيله. وطبيعى أن هذه المصادر لا توجد فى الأرشيفات الحكومية ودور المحفوظات وسجلاّت الحكام فى مختلف العصور سواء أكانت مطبوعة أو مخطوطة أو منقوشة على جدران ما تركوه لنامن الآثار ولكنا نستطيع أن نحصل عليها من خلال تحليل المضمون الذى تحتوى عليه الأعمال المختلفة التى تركها لنا المجتمع فى مجالات الفنّ التشكيلى والأدب والمسرح والأغانى وسائر جوانب الفلكلور. إن نصائح آنى وقصة الريفى الفصيح والمسرحيات المصرية فى العصر الفرعونى (حتى لو ظل البعض يعتبرونها نوعا آخر من الكتابة غير الكتابة المسرحية) أو مسرحيات خيال الظلّ أو المسرحيات الحديثة والمعاصرة التى تنعكس فيها مواقف المجتمع إزاء الظروف والأنظمة والطبقة أو الفئة الحاكمة والأحداث الجسام التى يمر بها المجتمع.

وفى هذا المجال يستطيع من يقرأ القصص التى تدور حول مغامرات أدهم الشرقاوى أن يرى فيها آمال الشعب المصرى فى ظهور بطل مصرى يتحدّى الاحتلال البريطانى وجنوده الذين يشكلون أداة هذا الاحتلال ومظهر قوته. وهنا أود أن أقول إن هذه المغامرات قد لا تحتوى إلاّ على قدر قليل من الأحداث الحقيقية، إن أغلب ما فيها يدخل فى باب المبالغة أو حتّى الخيال، ولكننا هنا لا نؤرخ للأحداث المتمثلة فى الاحتلال البريطانى وما يمثله من تحركات عسكرية أو تعسّفات إدارية أو توجيه اقتصادى يخدم المصالح البريطانية على حساب مصر. وإنما نحن نؤرخ لرد الفعل الذى ظهر بين المصريين إزاء هذا كلّه وردّ الفعل هنا كان لا يزال يتمثل فى تحركات فردية (المغامرات هنا تدور حول بطولة شخص واحد) وفى نوع من الإدراك لاعتداء وقع على الشخصية أو الكرامة المصرية بشكل ما متمثلاً فى الاحتلال البريطانى لمصر، وأن ظهور بطل مصرى يجرؤ على الوقوف فى وجه هؤلاء المحتلين أو التخلص من مطاردتهم هو أمر فيه ردّ لاعتبارهم، ومن ثم فهو أمل يراودهم ويحظى من يعمل على تحقيقه بإعجابهم وتأييدهم.

والشىء ذاته نستطيع أن نقوله ، بتفاصيل أخرى ، على عدد من المسرحيات التى كتبها أحمد شوقى . إن من يقرأ مسرحيتى «قمبيز» و«مصرع كليوباترة» على سبيل المثال يدرك (من خلال ما فيهما من حوار ومن حبكة للأحداث) ردّ الفعل الوطنى الذى فجّرته ثورة ١٩١٩ ومدى تبلور الشعور بالكيان المصرى إزاء الكيان الاستعمارى البريطانى . كذلك نستطيع أن ندرك ردّ الفعل المتمثل فى رفض الشارع المصرى

لهـزيمة ١٩٦٧ من خـلال عـدد من المسرحيات التى أظهرت هذا الرفض من عدّة أبعاد أو منظورات : فهناك الغضب على الأداء العسكرى المترتب على الأداء السياسى. وهو يظهر فى مسرحية «سبع سواقى» لسعد الدين وهبة . وهناك الاستنكار الساخر للنفاق الذى شجّع الحاكم على الانفراد بتقدير حجم الخطر كما يظهر فى مسرحية «إنت اللّى قتلت الوحش» لعلى سالم ، وهناك عتاب المجتمع للابن الذى رأى أن ينفرد بتدبير الأمور طوال الوقت دون أن يكلّم أحدا أو يستشير أحدا حتى وقعت الكارثة، وهو ما نراه فى مسرحية «ياسين ولدى» لفايز حلاوة، ثم هناك أخيرا ، وليس آخرا مسرحية «اللحظة الحرجة» ليوسف إدريس ، حيث العائلة (التى تمثل المجتمع المصرى) وهى غارقة فى خلافاتها الجانبية وانفعالاتها العصبية إزاء حجم الهزيمة ، ثم إصرارها على تخطىّ هذه الهزيمة فى صورة مولود صبىّ تأتى ولادته فى قلب اليأس المخيّم على كلّ شىء بشيرا بميلاد أمل جديد وعزم جديد.

إنّ تحليل هذه الآثار المرويّة أو المكتوبة ، سواء أكانت مسرحيات أو أشعارا أو أغانى أو حكايات شعبية أو أساطير ، لم تعد الآن مجرّد جوانب فنية أو فولكلوريّة تقصد وتدرس لقيمتها الذاتيه فحسب . ولكنها أصبحت الآن تدرس كذلك بهدف التعرّف على ردود فعل المجتمع المتمثّلة فى المواقف والاتجاهات التى يتبنّاها هذا المجتمع إزاء الأوضاع التى يمّر بها والظروف والأحداث التى يتعرّض لها ـ وهى دراسة أصبح من الممكن الآن أن تصل إلى نتائج تقترب من الدّقة إلى حدّ كبير بعد الخطوات العلمية الواسعة التى تّمت فى هذا النوع من الدراسات الاجتماعية من جهة وبعد الاتجاه الواضح نحو الأنظمة العلمية المتداخلة أو المتكاملة التى تجمع فى الدراسة الواحدة بين فرعين أو أكثر من فروع هذه المنظومة من الدراسات[١٢]. ومن خلال رصد هذه المواقف والاتجاهات وتتبّعها خلال المراحل التاريخية التى يمّر بها المجتمع نكون قد وضعنا أيدينا على جانب هام من جوانب التواصل الحضارى الذى يؤدى بنا فى نهاية الأمر إلى إدراك هوية مجتمعنا والوعى بكيانه ■

الحواشى

١- يحيى ، لطفى عبد الوهاب : الحقيقة التاريخية ، مجلة «عالم الفكر» ، مجلد ١٧، عدد ٤ ، الكويت ، ١٩٨٧ ، ص١٧٦.

٢- على سبيل المثال:
العلايلى ، عبد الله : دستور العرب القومى ، بيروت ، ١٩٤١ ، ص ص٨٧ ومابعدها الشهابى ، الأمير مصطفى : القومية العربية ـ تاريخها وقوامها ومراميها ، ط٢ ، القاهرة ١٩٦١، ص ص ١٥ ، ١٧ ، ١٨.

٣- كوماس ، خوان : خرافات عن الأجناس، ترجمة رياض ، محمد ، القاهرة ، بدون تاريخ (عرفت من المترجم أن الترجمة ظهرت فى ١٩٦٠) ، ص ص ١٦ ، ٦٢ ـ ٦٣.

٤- Frazer, P.M.: Ptolemaic Alexandria, Oxford, 1973 (Review by Hooper, F.A., Classical Review 1962)

٥- Hickmann, Hans: Koptische Musik, Katalog der Ausstellung in der Villa Hugel, Essen: Koptische Kuns-Christentum am Nil, 1963, S.116.

٦- Zaloscer,hilde:die kunst im christlchen Aegypten, wien - muenchen,s.7

٧- Glanville,s.r.k.:(ed.)the Legacy of Egypt, Oxford, 1954, pp. 80 ff., 160, ff., 300 ff.

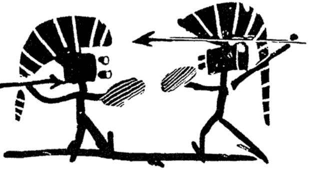
٨- Witt, r.e: lsis in thc Graeco-Roman world, London, 1971, pp. 46- 58,70-88

٩- Arnold, Sir Thomas:(ed) The Legacy of Islam, Oxford, 1960 pp. 108 ff., 151ff., 311ff., 376

١٠- Bevan, E.& Singer, Ch.:(eds.) The Legacy of Israel, Oxford 1953,pp. 69ff., 129ff., 173ff., 377ff., 473.

١١- ظهرت فى هذا المجال فى الآونة الأخيرة سلسلتان من الدراسات التاريخية هما: سلسلة «تاريخ المصريين» التى تصدر عن «الهيئة العامة للكتاب» ويشرف على تحرير هذه السلسلة ا . د . عبد العظيم رمضان . وسلسلة «مصر النهضة» التى تصدر عن «مركز وثائق وتاريخ مصر المعاصر» ويشرف على هذه السلسلة ا . د . يونان لبيب رزق .

١٢- راجع على سبيل المثال :
حركة ، امل : التغيّر الثقافى فى مصر مابين ١٩١٩ و ١٩٥٢ ـ دراسة أنثروبولوجية من خلال الأعمال المسرحية، الإسكندرية ، ١٩٨٣، رسالة مودعة فى مكتبة كلية الآداب ـ جامعة الإسكندرية .



التداخل الحضارى والاستقلال الفكرى

عرض: **فتحى عامر**

قلب الجوهر فى هذا الكتاب أو هذه الدراسة هو قضية النهوض، وقضية العلاقة مع الآخر (الغرب)، لا من حيث هو متقدم يمتلك أدوات الحضارة الحديثة وآلياتها فحسب، ولكن من حيث هو مهيمن ومستعمر فى الوقت ذاته.

ولقد شكلت هذه القضية بأبعادها المختلفة والمعقدة جُل نشاطات النخبة المفكرة فى بلادنا منذ بدايات نهضتها الحديثة، وتواترت فى تعاقب مراحلها مرتكزة على محورين متناقضين:

الأول ينزع إلى الاقتراب من الغرب والتوحد به من حيث هو يمتلك تميمة العلم وسبل التقدم وأسباب النهوض. والثانى ينزع إلى الصراع معه والفكاك منه من حيث هو مستعمر ومهيمن وقامع للتقدم والنهوض. والإشكالية تكمن فى تلازم هذين المحورين وسيرهما معاً؛ (فالغرب) الذى لن تتقدم بلدان العالم المتخلف ومنها نحن بدون آليات العلم وسبل التحديث التى يمتلكها، هو نفسه (الغرب) الذى لا يقبل العلاقة معنا أساساً دون أن يفرض هيمنته وسيطرته واستعماره!. ولقد سجلت هذه الإشكالية فى عراك حلها نقاطاً هنا وأخرى هناك واتخذت صوراً دموية مأساوية حينا وصوراً استسلامية فى أغلب الأحيان، لكنها ظلت وستظل على جبهة الفكر تثير غبار معاركها عبر أجيال عديدة من الراغبين فى التحرر والتقدم، والناهضين ببلادهم وشعوبهم من ظلمة التخلف وظلام المستعمرين.

والكاتب (د. مجدى يوسف) يطرح هذه القضية من أرضية الحقل المعرفى الذى يعمل به، فهو أستاذ للأدب المقارن وعلم الاجتماع المعرفى فى الجامعات المصرية والألمانية، ورئيس الرابطة الدولية لدراسات التداخل الحضارى (جامعة بريمن) بألمانيا الاتحادية وله عدة كتب فى هذه القضية بلغات مختلفة.

والكتاب (التداخل الحضارى والاستقلال الفكرى) أثار جدلاً كبيراً بين مؤيد ومعارض، ليس فقط من أجل الطرح الذى يطرحه مجدى يوسف لهذه القضية ولكن أيضاً لأنه يثير من الأسئلة أكثر مما يقدم من الإجابات، وأحيانا يترك المسألة برمتها عائمة ويتخفى خلف قناع العلم مقدماً باسم الخصوصية نتائج تتسق مع أكثر الاتجاهات الفكرية سلفية فى بلادنا.

أياً مايكون، فإننا سوف نقوم بعرض هذا الكتاب الهام عرضاً محايداً، تاركين للقارىء فرصة الحكم له، أو عليه، مؤجلين ما يعن لنا من أسئلة (إن وجدت) فى نهاية العرض، معلنين منذ البداية أننا يؤرقنا ما يؤرق المؤلف قضايا ويسهدنا ما يسهده من هموم - مهما اختلفنا - حول الخروج من كبوتنا المزمنة وتخلفنا الذى طال.

الكتاب يطرح هذه القضايا عبر ثلاثة

أبواب، الأول ينقسم إلى عدد من الداخلات والمقترحات الفكرية والفنية حول مفهوم التداخل الحضارى واليات الهيمنة والاستقلال الفكرى، والباب الثانى يتناول الأدب المقارن لا من حيث هو علم فحسب ولكن من حيث هو الأداة التى يتم من خلالها الاختراق الثقافى المعاصر، والثالث يتناول عدداً من المقالات تتجلى من خلالها رؤية الكاتب (للانا) فى مواجهتها (للآخر).

مفهوم التداخل الحضارى

● فى الباب الأول ينطلق الكاتب فى فهمه للتداخل الحضارى من منهجية تركز على الجانب المقارن بين الثقافات بهدف «تطوير الإرث الثقافى والهوية الخاصة بكل شعب من الشعوب على أساس علمى وفى ظل الشروط التاريخية والاقتصادية والاجتماعية التى يمر بها عالمنا » ص١١.

ويشير إلى أن هذه المنهجية التى تقوم على تمايز الثقافات القومية المعاصرة واختلافها عن بعضها البعض هى منهجية الرابطة الدولية لدراسات التداخل الحضارى، وهى تختلف عن منهجية جامعة الأمم المتحدة التى تستهدف «تجريد الآليات المشتركة للمناطق المتباينة جغرافيا وحضارياً عن الواقع الأمبريقى لتلك المناطق» ص٩.

الكاتب إذن ينطلق من منهجية تقوم على تعميق الاختلاف، ذلك «لأنه دون اختلاف لا يكون هناك تبادل، ولا تبادل لقيم إلا إذا كانت مختلفة» ص١٢.

التداخل الحضارى هو (التداخل الثقافى ـ الاجتماعى) حسب المفهوم الذى يقترحه المؤلف رافضاً منذ البداية نظرية الازدواجية التى طورها الاستعمار الغربى حول مفهومى (التراث والحداثة) وهى نظرية تقوم على أن هناك قطاعين فى العالم العربى، قطاعاً مُحدثاً وهو امتداد للحداثة، وقطاعاً تقليدياً وهو امتداد للتراث، ويرى « أن الامنية التى تحلم بنخبة ذات نزعة وتوجه أوروبى حديث، وتقوم بقيادة الجماهير التقليدية فى البلاد المستعمرة ستظل مجرد أمنية» ص٢٥

لماذا؟ لأن أنماط الثقافة الغربية لابد أن تمر أولا بنسق استقبال يقوم بالضرورة بتحويلها وتغييرها حسب نظرية (مالينوفسكى) الأنثروبولوجية.ويشير المؤلف إلى أن الهدف من دراسات التداخل الحضارى بالمفهوم الذى اقترحه آنفاً هو استجلاء آليات التحول الثقافى ـ الاجتماعى فى الأمصار العربية والتحقق أمبريقياً من قيمة ما يكتشف من تلك الآليات وذلك من خلال الدراسة المقارنة.

ربما يتساءل القارىء حول جملة (استجلاء آليات التحول) ويصبح السؤال هو التحول نحو ماذا؟

المؤلف يضيء هذه النقطة من خلال عدد من المحكات البحثية المشتركة لدراسة التداخل الحضارى بين العرب والغرب، مثل:

● تفسير التناقض بين انساق القيم والمعايير الغربية الوافدة على كل من الأقطار العربية من ناحية، وبين القيم والمعايير التقليدية التى مازالت حية فاعلة فى تلك الأقطار من ناحية أخرى.

● استجلاء أشكال الصراع بين التعليم الحديث والتعليم التقليدى.

● تفسير آليات العلاقة بين تغير أشكال الإنتاج والاستهلاك والتداول الثقافى فى القطر العربى موضوع البحث والتحولات الاقتصادية الاجتماعية التي مر بها هذا القطر فى العصر الحديث.

● التناقض بين المؤسسات التى استحدثت مع استحداث المعايير الأوروبية فى أرجاء العالم العربى والمؤسسات الأكثر ارتباطاً بمجتمع ما قبل التحديث ص ٢٨.

المداخلة الثانية فى هذا الباب يطرحها المؤلف فى شكل تساؤل هل نحن بحاجة إلى جمعية عربية لدراسات التداخل الحضارى وفلسفة العلوم والآداب والفنون؟ هل نحن بحاجة إلى جامعة بحثية؟. يؤكد المؤلف ضرورة الحاجة إلى ذلك حتى نتمكن من تجاوز التناقض بين المعرفة الجزئية المتخصصة فى كل علم وكل فن على حدة وبين الحاجة الإنسانية الطبيعية إلى كلية المعرفة وتناغمها فى منطق متماسك ومفتوح على التجريب.

وأيضاً حتى نتمكن من إصلاح الخلل فى مرفق التعليم والبحث العلمى والتى تنبع من الخلل فى علاقتهما بالمجتمع ككل وعدم ارتباطهما بحاجاته الأساسية « يجب أن يكون هناك تخطيط دقيق شامل لاحتياجات المجتمع فى المرحلة الراهنة بحيث يتناول كلا من تلك الأبحاث حسب تخصصه» ص٤٣ وحتى يكون العائد الأول من البحث العلمى كما هو أصلاً «رفع القدرة على التنبؤ باستخلاص القوانين والآليات ذات الانتظام النسبى فى الظواهر موضوع البحث» ص٤٤.

كما يدعو إلى توجيه البحوث العلمية إلى لغة بحثية منهجية تنبع من نظرية فى المعرفة تنظر إلى التخصص الدقيق على أنه نشاط اجتماعى أى إعادة ربط التخصصات العلمية بإشباع حاجات المجتمع، راهنة كانت أم مستقبلية، بشكل جماعى يحقق نموذج تداخل العلوم على أرضية مشتركة من الاهتمامات الاجتماعية.

نحو نظرية قومية للمعرفة

المداخلة الثالثة فى هذا الباب فى صورة مشروع نحو نظرية قومية للمعرفة فى علوم الإنسان والطبيعة يطرحها الباحث ممهورة بعدد من المسوغات منها: أن الباحثين فى العلوم الطبيعية عندنا يصدرون فى دراستهم عن الطرق الإجرائية للبحث دون علم بنظرية المعرفة التى صدرت عنها هذه الطرق.

هذه النظرية التى صدرت عنها هذه الطرق تم إنتاجها فى الغرب أى فى أرضية مجتمعية ـ معرفية مغايرة لنا، ومن ثم فإنها عندما تتغيرتتغير معها الطرق ويبقى باحثونا أسرى هذه التبعية لنظريات معرفية غربية.

أما فى العلوم الاجتماعية فإننا ندرس النظرية والطرق وبهذا نكتفى بالنقل فقط.

والمخرج الذى يقترحه المؤلف حتى نخرج من إسار هذه التبعية هو أن يكون لنا مشروعنا النظرى المستقل فى البحث العلمى أى الصادر عن أرضيتنا المجتمعية فى كل أمصارنا العربية.

أما كيف يتم ذلك فهذا ما تركه المؤلف بالرغم من أن الكلام وبخاصة فى العلوم الطبيعية ينفى تماماً كونية الظاهرة ويقترب من فكرة أسلمة العلوم.

إلا أنه يتساءل « هل يمكن الربط ـ على المستوى المعرفى (الأبستمولوجى) بين المنهجية العامة للبحث العلمى الحديث وبين المناهج السائدة فى المجتمع العربى الراهن» ص٥٢ والقارىء يمكنه ايضاً أن يتساءل عن المناهج السائدة فى المجتمع العربى الراهن، غير أن الباحث أيضاً يتساءل دون إجابة «كيف يمكن للبحث العلمى فى الوطن العربى أن يُعاد تأسيسه وربطه بأرضيته المجتمعية الخاصة دون أن يضيع فى متاهة الإحصاءات الكمية أو يقتصر عليها» ص٥٢ هى إذن دعوة حميمة، لكن القارىء سوف يتساءل مرة أخرى كيف؟.

● فى مداخلة رابعة ينتقل الباحث إلى اهمية الدراسات التقابلية بين اللغة العربية واللغات الأجنبية لدعم اللغة والهوية القومية لأبناء العربية، ومن أجل التعرف على أوجه التمايز الثقافى المجتمعى، الأدبى واللغوى بيننا وبين سوانا من الشعوب ذات الثقافات المغايرة والتعرف العلمى الدقيق على الذات الثقافية العربية فى تمايزها عن سواها من الذوات الثقافية والأنساق اللغوية المغايرة « هى إذن دعوة إلى الوعى بالمغايرة اللغوية والثقافية ورفض للهيمنة» ص٥٦.

لذا فإنه ـ أى المؤلف ـ يدعو إلى رؤية الفكر الأجنبى من خلال منظور قومى، حيث لا يمكن التعرف ـ مثلاً ـ بشكل واع على اللغات الأجنبية إلا إذا قابلناها فى بنيتها النحوية والصرفية والصوتية ببنية لغتنا الأم، وإلا فإننا فى مرحلة متقدمة من إجادة اللغة الأجنبية سوف نسقط بنيتها على بنية لغتنا الأم.

ويحذر من أن بعض المعاهد الثقافية لدول غربية تعتبر أن أقسام الآداب الأجنبية فى جامعاتنا امتداد لسياسة تلك البلدان الثقافية. ويستدل على ذلك من « السير على هدى أدوات النقد الأدبى الغربى من سيميولوجية أو بنيوية .. الخ فى نقد أدبنا العربى ذاته» ص٥٨

الكاتب إذن يقترب مرة أخرى من نظرية التبعية فى النظر إلى الآخر، لكن الحل عنده فى عدم مقاطعتها خشية خلخلة هويتنا الثقافية وإنما علينا أن نسلط الضوء النقدى على هذه المنجزات بلغتنا القومية، وانطلاقاً من ثقافتنا العربية ومصالحنا الوطنية الراهنة والمستقبلية.

ويختتم المؤلف هذا الباب بهذا السؤال: هل نحن بحاجة إلى سياسة ثقافية ادبية؟ ويصل إلى اننا بحاجة إلى سياسة جديدة تقوم على إعادة النظر فى آليات العلاقة المعقدة بين الإبداع الأدبى والفنى وبين هموم المجتمع، ويرفض العلاقة المباشرة بين الأدب والسياسة كما يرفض الفصل التعسفى بينهما، حيث لا يجب أن تحكم هذه العلاقة ثنائية تؤدى إلى اختزال المتخيل الشعرى ـ مثلا ـ إلى واقعية سياسية، فالإبداع الشعرى يتعامل مع الواقع بلغته وشفرته وأدواته المجازية الخاصة.

ويذكرنا المؤلف فى هذا المضمار بالتجربة الأدبية المجرية بعد التحول الاشتراكى عندما داب عدد كبير من مقاولى الأدب على تدبيج الأعمال الأدبية فى خدمة الشعارات المرحلية للدولة، وكانت النتيجة هبوطا شديدا فى الكيف الأدبى والإبداعى على السواء، مما ادى إلى ثورة المثقفين وعلماء الأدب الوطنيين على هذا الابتذال.

ويرى المؤلف أنه يجب على سياسة ثقافية نتبناها أن يكون لها هذا التوجه «أن يكون المحك فى دفع العمل الأدبى للنشر هو: هل استطاع بتنظيمه الفنى لعالمه المتخيل أن يضيف جديداً» ص٦٩.

فالأدب المطلوب إذن هو «لعبة فنية تشرك المتلقى معها فى عفوية ممتعة كى يقبل على تحرير نفسه من جمود العادة وربقة التصور المجمد للحياة» ص٧٠

إشكالات الأدب المقارن

● هذا هو (الباب الثانى) فى هذا الكتاب الذى يتناول قضية العلاقة مع

الآخر (الغرب) على أرضية الأدب المقارن باعتباره العلم الذى يدرس «القوانين والآليات التى تحكم تداخل الآداب القومية ومايؤدى إليه هذا التداخل من تشكيل صور الشعوب والثقافات والإبداعات الأدبية فى كل من آداب الشعوب المغايرة» ص٨١

أو بالأحرى هو علم التعرف على أدب الغير الحضارى فى أدب اللغة القومية وقد يتسع التعريف ليشمل صورة الآخر الثقافى والاجتماعى كما تتبدى فى أدب لغة مغايرة سلباً كان أم إيجاباً.

وقبل الدخول إلى القضايا التى يثيرها هذا الباب يهمنى أن أشير إلى نقطة منهجية تلح دائما على الكاتب ويحرص على بلورتها فى مواقع كثيرة من هذا الكتاب، ربما كانت مربط الفرس فى بحثه كله ويعرضها الكاتب فى هذا الباب كالآتى «فمأساتنا فى الوطن العربى أننا لاندرى، أو يبدو أننا لانريد أن نعرف أن البحث العلمى ليس هو مجرد الوسائل الإجرائية التى اصطلح على تلقيبها «المنهج العلمى»، وإنما هذه تقوم أصلاً على أرضية معرفية (فلسفية) تتخذ موقفاً مباشراً أو غير مباشر بإزاء مجموع الخطابات المعرفية القائمة على أرضية مجتمعية محددة» ص١١٠.

هذه هى قضية الكاتب الأساسية على المستوى المنهجى فى هذا الكتاب، محورها أن البحث العلمى قام على مناهج وأدوات بحثية فى الغرب، هذه المناهج والأدوات الإجرائية صدرت عن أرضية معرفية مجتمعية غربية ومن هنا فهى غير محايدة، لذا يجب الشك فيها وإعادة تفكيكها ونقدها على أرضيتنا المجتمعية عندما نريد التعامل معها حتى ولو كان ذلك فى مجال العلوم الطبيعية.

وبغض النظر عن اصطدام هذا التوجه مع مدرسة علمية أخرى ترى حيادية المناهج العلمية وترى كونية الظواهر أكثر من خصوصيتها، فإن الباحث يرى فى مداخلته الأولى من هذا الباب أنه من ضرورات الاستقلال الفكرى وضع نظرية عربية فى الأدب المقارن .. لماذا؟ لأن دراسات الأدب المقارن القائمة ومن ثم مناهجه فى البحث نشأت نشأة غربية من خلال مقارنات الآداب الأوروبية بعضها ببعض، وكذلك تداخلاتها.

الأمر الذى يؤدى إلى أن تطبيق هذه المناهج على أدبنا العربى سوف يفضى إلى التعسف فى تفسير ظواهر التداخل الأدبى فى لغتنا.

والبديل «أن يكون لنا نحن العرب المحدثين اجتهاداتنا البحثية والتنظيرية فى درس العلاقة بين أدبنا وأدب الغير، بحيث نضيف من خلال إسهاماتنا إلى نظرية الأدب المقارن فى الغرب، بدلاً من أن نرضى بالتبعية فى تفسير أدبنا وتفسير ثقافتنا الوطنية» ص٧٧ .

الكاتب يتخذ موقفاً حذراً من تطبيق المناهج الغربية على أدبنا العربى الذى يختلف بنائيا عن الأدب الغربى، لذا فإن هذه المناهج انبثقت من الخاص (الأدب الغربى) قبل أن تصل إلى العام الذى يبرر تطبيقها.

نعرف الغرب ويجهلنا

سأل أحد الصحفيين الأديب السويسرى الكبير (دورينمات) أثناء زيارته للقاهرة عما قرأه من الأدب العربى فقال إنه لا يعرف من الأدب العربى غير (*ألف ليلة وليلة*)!

أما الرابطة الدولية للأدب المقارن فإنها لاتعترف بآداب العالم الثالث ومنها الأدب العربى إلا على أنها آداب ناشئة! ولاتتعامل إلا مع ماهو ناطق منها بلغة أوروبية!

هذا هو حال ثقافتنا وآدابنا ولغتنا فى منظور الغرب الذى نلهث وراءه كما يرصدها المؤلف! فهى صورة مشوهة ومعتمة وغير معترف بها فى الغرب، ويرى المؤلف أن هذا التشويه وهذا التعتيم مقصود ومخطط له، ولقد طور الغرب علماً هو علم الصورة على يد البلجيكى (ديزرنك) وهو علم يعنى بدرس صورة الثقافات والآداب والحضارات وسراب رؤاها فى سواها من الآداب القومية، كما يعنى أيضاً بتشويه صورة الثقافات والمجتمعات المغايرة فى أدب هذه اللغة أو تلك.

وينتقل الباحث خطوة أخرى مسلطاً الأضواء على أن الأزمة ليست أزمة الأدب المقارن فى ذاته وإنما هي أزمة البحث العلمى فى الوطن العربى.

فالمشكلة هي النقل الحرفى عن الأسلاف دون اجتهاد أو إضافة يحكمها اختلاف الموقع التاريخى والتراكم المعرفى، يقابلها النقل الحرفى عن الغرب، (نظريات وفلسفات ومناهج) وتطبيقها المتعسف على واقعنا المغاير دون إضافة تنهض على خصوصية هذا الواقع واختلافه عن الواقع الذى نشأت فيه تلك النظريات.

وفى مداخلة أخرى يشير الكاتب إلى أنه «إذا كانت النظرية هى أولى الخطوات التى تقود إلى وعى العلم بذاته، فإن الوعى بتاريخ العلم هو وعى بالعلم نفسه» ص٩٦.

ومن هنا تأتى الأهمية القصوى للببليوغرافيا العالمية لتاريخ ونظرية الأدب المقارن التى يدعو المؤلف إلى ضرورة إصدار ترجمة عربية لها.

ويدعو الكاتب إلى تأسيس الأدب المقارن فى العالم العربى على أسس أخرى غير ما وصل إليه الغرب من اجتهادات، أسس تمليها علينا أرضيتنا الثقافية المجتمعية، حيث يرى أن «أزمة الأدب المقارن والعام الحقيقية، إنما تكمن فى النزعة الى تغريبهما او اوربتهما» ص١١٣ ويقول« نحن وإن كنا نعترض على تأسيس الأدب المقارن فى الوطن العربى بناء على ماوصل إليه الغرب الحديث من اجتهادات فى هذا المجال دون أن يكون لنا اجتهاداتنا المغايرة بإزائها، والذى يمليه علينا اختلاف أرضيتنا الثقافية المجتمعية، وبنفس القدر الذى نطالب فيه برفع تلك المعيارية الغربية للعلم التى تتمثل فى قطيعة تعسفية بينها وبين ما وصل إليه اجدادنا الأوائل من اجتهادات فى هذا الميدان» ص١١٣ ويشير الكاتب فى اكثر من موضع إلى ضرورة أن يتسلح الأديب أو الفنان بنظرية للمعرفة تكون بمثابة البوصلة الهادية لعمله الإبداعى، هذه النظرية للمعرفة فى رأى الكاتب ستجعل المبدع اديبا وفناناً وفيلسوفا، وليس معنى هذا أن يتبنى اديبنا فلسفة انتجها غيره وبخاصة الغرب وإنما عليه أن يبدع فلسفته المتسقة مع أرضيته المجتمعية والفلسفية حتى يزيل الحاجز الوهمى بين تلقائية الإحساس وعقلانية الفكر. ويقول « علينا أن نجرد وننظر إلى أدبنا العربى أولاً كما جردوا هم ونظروا لآدابهم، ثم علينا أن نملأ الفجوة بيننا وبين اجتهادات أسلافنا النقاد من ناحية دون أن نكون بالضرورة تابعين لهم، وبيننا وبين آداب وتنظيرات الشعوب التى عانت ومازالت تعانى مثلنا من الهيمنة الغربية على كافة المستويات من الناحية الأخرى». ص١٤٦.

الأدب المقارن والآداب القومية

وفى مجال التفرقة بين الأدب المقارن والآداب القومية، يرى الكاتب أن مشكلة الأدب المقارن فى جامعاتنا، أنه لا يدرس كعلم قائم بذاته ولكن على انه فرع ملحق بدراسة الآداب القومية التى يجب أن تنصرف فقط إلى مايميز هذه الآداب من سمات جمالية وليس إلى حسابات التأثير والتداخل التى هى مهمة الأدب المقارن.

لذا فإنه يدعو الى تأسيس (علم الأدب المقارن) الذى يختلف فى مناهجه وآلياته عن الآداب القومية ولايتوحد بأى منها.

يجب أن يكون هذا العلم مستقلاً حتى يتمكن من دراسة القوانين التى تحكم التداخل بين الآداب وأن يكون له منهجه المستقل لانه عندما يتوحد بأى من الآداب القومية تفسد علميته.

درس فى النقد الأدبى

ينتقل الكاتب إلى محور أخير فى هذا الفصل خاص بملاحظات حول منهجية النقد الأدبى السائدة والتى تقتصر على تحليل العمل الأدبى دون النفاذ إلى الأرضية المعرفية الاجتماعية التى أفرزت التقنيات الجمالية التى يوظفها الأديب فى عمله الفنى ويقول : «ما أبأس الناقد الذى يقصر اعتماده فى تحليل العمل الأدبى على مايصرح به صاحب العمل دون أن يحاول أن يجيب على السؤال: لماذا تشكل العمل على هذا النحو؟ من خلال الوظائف الفنية التى وظفت فى تشكيله وبنائه، ودون أن يحاول أن يتتبع المصادر التاريخية لهذه التقنيات الفنية، سواء أكانت فى الأدب القومى أو فى أدب الآخر الحضارى، وأن يقف على الأرضية المعرفية - بمعناها الفلسفى - التى وظفت هذه التقنيات الفنية لتجسيدها فى إطار العمل الأدبى» ص١٥٨.

ويشير مرة أخرى إلى ضرورة أن يتسلح الأديب بنظرية للمعرفة «ماأريد أن ألفت أنظار الأدباء والنقاد إليه على حد سواء هو أن إنتاج الأدب وتلقيه يرتفع إلى مستوى أرقى وأنضج إن كانت له نظرية عامة فى المعرفة لايُختزل العمل الإبداعى بطبيعة الحال إليها، وإنما يثرى منطلقاتها العامة من خلال استكشاف أكثر وعياً للحيل التشكيلية فى العمل الإبداعى» ص١٦٣.

ويشير الكاتب فى نهاية هذا الفصل إلى التناول الخاطىء الذى يتم من خلاله التعريف برموز الأدب والثقافة الأوروبية فى صحافتنا الأدبية العربية متخذاً من محاولات كثيرة خاطئة تناولت أدب (برخت) وشوهته فى صحافتنا الأدبية، متخذاً منها مثلاً للتدليل على صحة طرحه.

العرب والعالم

الباب الثالث والأخير من هذا الكتاب وهوباب صغير جداً يحتوى على أربع مقالات للكاتب نشرها فى جريدة الأهرام بتواريخ متفرقة، يعالج فى الأولى منها رؤيته للتعامل مع التراث وإنتاج معرفة علمية عنه من أجل المستقبل ويقول «أعتقد أننا نفتقر أشد الافتقار إلى معرفة علمية دقيقة بتراثنا العلمى حتى نستطيع أن نبدع لمستقبل أبنائنا فى هذا البلد إبداعاً علمياً متميزاً لايعود علينا وحدنا بالخير، وإنما يمكن أن يتجاوز بالمثل أزمة الإبداع عند من تعودنا أن ننقل عنهم إنتاجهم العلمى دون أن نحاول أن نتعرف على أسسه الفلسفية بل نعيد النظر فيها ومن ثم نفككها ونعيد تشكيلها، ليس انطلاقا من نماذجها هى، وإنما تأسيساً على أرضيتنا نحن» ص١٧٦.

ويتخذ الكاتب من مشروع المهندس (حسن فتحى) المعمارى فى مواجهة المشروع المعمارى الغربى دليلاً على صحة ما يصل إليه من أصالة تراثنا عند التعامل معه والتعايش مع معطياته التى تتسق مع أرضيتنا الاجتماعية والمعرفية دون انبهار بالحضارة الغربية وتقليدها الأعمى الذى يفضى فى نهاية المطاف إلى اقتلاعنا من جذورنا « حتى يسهل اقتلاع المنتجين من

جذورهم المجتمعية فى كل بقعة من بقاع العالم وحتى تتسيد عليهم آليات السوق العالمية وتقهر فيهم انتماءهم إلى خصوصيتهم الحضارية المتميزة ، فى هذا الوقت الذى يفيض بالتسطيح واللا إنسانية المتخفية وراء العصرنة والديمقراطية المزيفة، ص١٨٢.

كما يدعو الكاتب إلى ضرورة اختيار (عاصمة ثقافية) للعالم العربى بالتناوب مرة فى كل قطر حتى لايتم احتكار الإشعاع الثقافى فى عاصمة دون غيرها.

وأخيراً فإن هذا الكتاب الهام معنى بالدرجة الأولى بالنهوض الحضارى للشعوب العربية وبقضية العلاقة مع الآخر الغربى الذى لا يجد الكتاب لديه حلاً لأزماتنا المتفاقمة، فقط هناك بعض الملاحظات حول الإغراق فى الخصوصية التى تنفى فى مواقع كثيرة من الكتاب إنسانية العلم وبخاصة فى المنهج العلمى، الذى يصر الكاتب على ضرورة تفكيكه وتأسيسه على أرضيتنا المجتمعية المعرفية حيث يرى الكاتب أن المنهج فى العلوم الحديثة وبخاصة فى العلوم الطبيعية هو منهج غربى تم تأسيسه على نظرية غربية للمعرفة، الأمر الذى يشكك فى صلاحيته عندما يقارب أو يفسر ظواهر مماثلة على أرضيتنا المجتمعية، ونرى أن هذه الرؤية تصطدم برؤية أخرى ترى أن العملية العلمية عملية إنسانية شاركت فيها جميع الشعوب بشكل أو بآخر عبر تراكم معرفى طويل فى مراحل مختلفة، والخصوصية هنا هى ضرب من ضروب الوهم النابعة من الإحساس بالضعف تجاه الآخر المتقدم ولنا أن نسأل الكاتب فى طرحه هذا: هل يختلف المنهج العلمى والأدوات الإجرائية التى تستخلص القانون العام من ظاهرة كالجاذبية الأرضية أو ظاهرة كظاهرة الطفو فى السوائل أو حتى ظاهرة كالعرض والطلب فى الاقتصاد أو قانون طرد العملة الرديئة للعملة الجيدة من التعامل، هل تختلف هذه الإجراءات التى تشكل المنهج وهى تستخلص القانون العام من المفردات الجزئية للظاهرة نقول هل تختلف فى أرضية اجتماعية دون غيرها؟

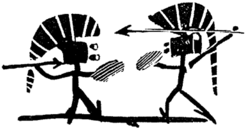
أليس هناك المشترك الإنسانى العام الذى يصبح الكلام عن الخصوصية فى مواجهته وهماً فى وهم، أليس المنهج فى العلوم الطبيعية من المشتركات الإنسانية العامة. ثم ماجدوى الكلام عن ابن النفيس وابن الهيثم الآن فى ظل التقدم فى العلوم الطبية الذى سبقهما بآلاف المراحل . القاعدة فى العلوم أن الأحدث يجب الأقدم، فالقيمة العلمية الأحدث تستفيد من الأقدم لكنها تنفيها وهذا بعكس الفنون إذ تظل القيمة الفنية باقية.

الملاحظة الثانية التى يمكن أخذها على هذا الكتاب هى حديثه الدائم عن الغرب باعتباره كتلة واحدة متجانسة له رؤية واحدة وفلسفة واحدة ونظرية واحدة فى المعرفة، وليست هناك نظريات متصارعة ولا اتجاهات متعارضة فى هذا الغرب الذى يتناوله المؤلف. إنه غرب واحد أحد سكونى غير متحرك، كله يقف من الشرق موقف العداء وبالذات من العالم العربى الذى يتناوله الكاتب باعتباره كتلة واحدة هو الآخر لا دول ولا رؤى ولا جذور ولااتجاهات متعارضة فى داخله، المشكلة أن الكاتب يصدر من منهج مثالى يرى الظواهر فى سكونيتها وجمودها ويبحث عن خصوصية أقرب إلى الوهم

والملاحظة الثالثة فى دعوته لأن ينشئ العرب نظرية خاصة بهم فى الأدب المقارن دون أن تكون لهم أى مشاركة تذكر فى تراكم هذا العلم المعرفى لا على مستوى المنهج ولا على مستوى النظرية، ودون أن يسأل نفسه هل يمتلك العرب أصلاً نظرية فى النقد الأدبى خاصة بأدبهم؟ هل تطور درس الأدب عند العرب لكى يصبح علماً موضوعياً ينهض على أدوات ومناهج وآليات العلوم الحديثة ؟ أم أنه لا يزال غارقاً فى الانطباعية ودائرا فى أحسن أحواله بين قطبى تراث قديم لم يعد صالحا لتفسير جديدهم الأدبى وبين وافد حديث لم يتمكنوا بعد من رؤية أنفسهم وتفسير أدبهم من خلاله.. ■

مرايا الذات والآخر

نموذج تزفتان تودوروف



محمد حافظ دياب

قد سؤال الذات والآخر عند تودوروف، ملتبس وغائم الملامح، لمن شاء أن ينظر إلى صورة إنتاجه النظرى بمعزل عن حياة صاحبه، أو رغب التعامل معه خارج سياق عصره، أو استنطاق نصوصه المدوّنة دون قرائنها المستترة.

فعلاقة الباحث بهذا السؤال لا تتضح بمجرد هذه النظرة، قدْر ما تتخذ زمانها عبر استيضاح تعرّجات مسيرتها فى حياة تودوروف وعصره ودلالات إنتاجه. ولكن، لماذا تودوروف؟

وما علاقته بمسألة الذات والآخر؟

لأن هذه المسألة أرّقت دوْماً، ومنذ البداية، هذا الروسى الأصل، البلغارى المولد، وداخلت كيانه وفكره على نحو صميمى.

لقد عاش فى عاصمة بلاده (صوفيا) منذ مولده عام ١٩٤١، ورحل إلى فرنسا عام ١٩٦٣ بمنحة دراسية لسنة واحدة فى السوربون، كى يحضّر أطروحته للدكتوراه فى النقد الأدبى، لكنه لم يعد إلى بلده نهاية البعثة، وآثر البقاء فى باريس، وحصل على الجنسية الفرنسية منذ قرابة ربع قرن، فلم يغيّر فقط من جنسيته ولغته، بل طلّق كذلك كلتا العقيدتين : اللينينية والمسيحية، باعتبارهما لديه إيماناً بعقيدة دوجماتية وحقائق أورثوذكسية، حيث طراز الاشتغال وآلية العمل الداخلى فيهما واحدة، وحيث الطاعة كاملة مطلوبة من (المؤمنين) فى كلتيهما، رغم التعارض والاختلاف فى المضامين والمبادئ.إنه بذلك قد خاض إحدى أهم التجارب النفسية والوجودية التى يمكن أن تتاح لشخص. أليس الخروج من الذات، من جلْد الذات إلى جسد الآخر، هى «تجربة الغايات القصوى أو التخوم» Experi- ence de limites ؟ ألا تخشى الذات على نفسها مغبّة الضياع والفقْد، حين تغامر إلى هذا الحد فى الاندماج بالآخر والابتعاد عن آخر (آخر) فى آن؟

إنه يريد أن ينفض عن ذاته إرث الماضى والأيديولوجيا لينزاح إلى غرب ليبرالى معاصر. لكنه فى قرارة نفسه مازال يعانى المراوحة: بين البلغارى والمتفرنس، بين المتردّد والمتوحّد(١)، أو باختصار بين الذات والآخر: «فمنذ حصولى على الجنسية الفرنسية، أخذت أشعر بحدّة أكثر، بواقع أننى قد لا أصبح أبدا فرنسيا مثل الفرنسيين، بسبب انتمائى المتزامن لثقافتين: انتماء مزدوج، يمكن أن يعاش كنقص أو كامتياز (كنت ولا أزال أميل بالأحرى إلى الرؤية المتفائلة). ولكنه فى جميع الأحوال يجعلك شديد التأثر بمسائل الغيرية الثقافية وإدراك الآخر»(٢).

ثم إن كل أعماله ونصوصه، بدءا من أولها (نظرية الأدب) Théorie de la littér- ature الذى قدم فيها نصوص

الشكلانيين الروس، حتى آخرها (فى مواجهة المتناهى) Face à l'extrême ، يمكن اعتبارها محاولة تأمل منوّعة فى مسألة الذات والآخر، خاصة مع استنطاق قرائنها اللامكتوبة، تلك التى تتجلى بحضور موارب، أو تقبع بكمون فى غوْر نصوصه.

صحيح أنه لم يجاهر بدراسة هذه المسألة دراسة نسقية إلا فى مرحلة لاحقة، ولكنه فى الحقيقة لم يكفّ عن تعاطيها فى كل أعماله، والتعامل معها عبر زوايا متداخلة، بل وحتى فى كل مرّة يعيد فيها طبع واحد من هذه الأعمال[٣].

* نواظم رئيسية :

يتعلق الأمر، ابتداء، بأن نقدم لتودوروف، بما يمكننا من بلورة دلالة هذه المسألة، واكتشاف مداراتها لديه، حتى فى نصوصه التى لم تتحكم فى إنتاجها مقصديةُ التعامل معها.

لكن هذا (الجرْد) قد يحيل إلى قراءة تتبعيّة لهذه الأعمال، فيما نؤثر تقرّى دواخلها، بواسطة ما يسميه هو نفسه «القراءة عن طريق البناء» La lecture en construction [٤]، كقراءة عمودية خطّية، تشعّ فيها نقطة التقاطع بينهما بالدلالة، حيثما تقوم خطّيتها على الوصل، وعموديتها على القطع، ولوْ من تصور أن تاريخ الوصل هو فى الحين نفسه توقيت للقطيعة: متى تحصل، وأين تقع، وكيف تتحقق؟

ورغم أن تحديدا أوّليا لنواظم رئيسية تتشكل فيها كتابة تودوروف، لا يدّعى القدرة على الإحاطة بمجمل حيثياتها، فثم بالإمكان تحديد نواظم ثلاثة نؤشّر لها :

١ - أولها، أن مفهوم «الأدب» لديه، يخرج من الإطار الذى يعرَّف فيه عادة بصفة مجرّدة، أو بضرب من المحايثة التى تحدد الشىء فى ذاته. إنه، لديه، ليس مطلقا ما لارقيا، بل يتسع لأكثر من نص texte وأكثر من نوع genre [٥]، ليشمل شبكة علائقية بين كافة الخطابات والممارسات الرمزية الأخرى (الخطابات الفلسفية والسياسية والدينية، والمنطوق اليومى والسينما والمسرح، الخ...)، «فلكم ستضحى فقيرة صورة الأدب هذه التى لن تكون مكوّنة إلا من القاسم المشترك بين كل النصوص الأدبية، ومما ليس إلا أدبا محضا، إذا قارنّاه بالصورة التى تجمع كل ما يمكن أن يكون أدبا»[٦].

من هنا، يندرج الخطاب الأدبى عنده فى إطار (شعرية)poétiquec، تقوم على محاولة علْمنته، وإنتاج علم للخطابات مهما تعددت، وعلم لشروط المتاج المعنى مهما بدت متغيرة.

٢ - استتباعا، فطالما أن الخطاب الأدبى ليس مصنوعا من المبنى فحسب، بل كتقاطع من الأفكار والجمالية والتاريخ، فإنه متصل بالوجود الإنسانى، «كخطاب موجّه نحو الحقيقة والأخلاق.. ولن يكون الأدب شيئا إذا لم يتح لنا أن نفهم الحياة بصورة أفضل»[٧].

وهذا التوجّه، هو ما يوحى بأن أعمال تودوروف تنفتح على إمكانات دلالية، وتولّد طاقات إيحائية بمسألة المغايرة والاختلاف، بطريقة ترتب علاقة بين الذات والآخر، ولوْ بمخاطبة أدبية تقصيها عن الموضوعية الصارمة والناجزة.

٣ - وتبدو ثالثة هذه النواظم لديه، عبر منهجيته فى سبْر أغوار هذه المسألة، والتى تقوم على تجاوز طرحين سائدين: الطرح الذاتوى القائم على المثولية والتأصيل النسبوى، أو الطرح الأيديولوجى المستند إلى الدوجماتية والشمولية. ذلك لأن الأول يحوّل الآخر إلى موضوع، لا ذات حيّة، والثانى لا يتيح لهذا الآخر إمكان التعبير، حين يتعامل معه كتوضيح، مجرد توضيح أو توضيح معاد. والحل عنده إنما بالعودة إلى الجذور الصحيحة والمنطلق الإنسانى الواسع، الذى أسس لمبادئ عصر الأنوار، وهو ما يوجب، فى نظره، ضرورة تأسيس رؤية «إنسانية نقدية» humanité critique ، تقوم على الحوار بين الذات والآخر، وإنقاذ الفكرة الأساسية لهذا العصر، أى كونيّة القيم والحقوق الخاصة بالإنسان اينما وجد[٨].

* مدارات :

والواقع فإن مسألة الذات والآخر يتّخذ حضورها المولّد على أديم نصوصه أكثر من صورة، تكاد تمارس فيما بينها (لُغْز) تبادل الأدوار.

وتفصيلنا هنا لهذه الصور، لايقصد منه الدفاع عن واحدة بعينها لنفى تعدّديتها، بقدر ما يتغيّا التأشير إلى نمط التركيب الذى زاوله تودوروف حيال هذه المسألة:

اولا: صورة الآخر فى مرآة الآخر وهى صورة تجلّت فى سنوات إقامته الأولى بفرنسا، وتماثلت مع ظهور حركة « النقد الجديد » La Nouvelle Critique التى قامت بداية الستينيات، ضد اتجاهات النقد الأكاديمى أو الوضعى الذى كان مسيطرا وقتذاك على الجامعة الفرنسية.

إذ طيلة هذه السنوات، ألقى تودوروف بنفسه فى حضن البنيوية الاكثر شكلانية وتقنية، وفى مغامرة

الكشف عن (لعبة) الدلالات. فكان الشكلانيون الرّوس هم عشقه الأول، وكانت سبيله إلى نصوصهم، هى الطرح البنيوى لسياقها المتماثل Homogène ، بعيدا عن سياقها فوق النصّى أو فوق اللغوى Metalinguistique اللامتماثل Heterogène عشق الشكلانيين الروس، لأنهم وبما قدموه، وقع عليهم القمع السياسى نهاية العشرينيات، وأصبحت جميع المسائل التى أثاروها محرّمة فى بلدهم. واتخذ الطرح البنيوى، كردّة فعل لمحاولات دولته الستالينية (بلغاريا) أدْلجة الفن وتقنين الأدب.

لقد كان يريد فى هذه السنوات أن ينسى، أن يهرب من سَيْلول جلده القديم، وأن يخرج من كل ما شكلّه وضايقه. لهذا السبب، ارتبط اسمه بصعود الموجة البنيوية، تلك التى طردت الكلام من ساحة النص، باعتبار الكلام تجسيداً للغة فى الحياة والمجتمع، واستبدلت به استطالات السنية أو علامية، أو فسيفساء جمالية لمواد البناء، مهملة بذلك الفاعل والتاريخ والعلاقة بالعالم. ونتساءل هنا مع تودوروف وعنه: الا يكون هو نفسه، بهذه الكيفية، غائبا بمعنى ما؟ ألا تكون ذاته غائبة فى نوع من النفى الذى يمارسه الحضور المعرفى للآخر؟

ان اجتهادات تودوروف البنيوية، هى جزء من نظام الآخر. لقد استعار أدوات هذا الآخر ليساهم بذلك فى (أخْرنة) ذاته، استناداً إلى نزعة شمّالة تزعم أنها تحتكر الحقيقة الأدبية.

ثانيا: صورة الآخر فى مرآة الذات:

وتبدو بالأوضح فى مؤلفه (فتح أمريكا - مسألة الآخر) الذى صدر عام ١٩٨٢، وأكمله بكتاب ثان فى العام التالى (٩).

يثيرنا العنوان الفرعى (مسألة الآخر)، وكيف يجسّدها النص، بأن نبدأ الوقوف على رؤيته لفتح أمريكا عام ١٤٩٥ كتاريخ وواقع، كى ننتقل إلى طرائق اشتغاله بعلاقة الغازى الأسبانى بالآخر الهندى، منتهين إلى التساؤل عن دلالات ذلك الاشتغال.

والكتاب مزيج من التاريخ والأدب والفيلولوجيا والسميوطيقا، يطال أحداث السنوات المائة الأولى منذ الاكتشاف (القرن السادس عشر).

ويورد تودوروف قصة تأليفه، حين: عثرت فى المكسيك على كتابات الغزاة الأسبان الأوائل حول غزو أمريكا، وقد سكنتنى هذا المثال الباهر لاكتشاف وجهل (الآخر) طوال سنوات ثلاث (١٠).

ويذكر أن حضارات الأزتيك (المكسيك) والمايا (أمريكا الوسطى) والإنكا (البيرو)، كانت الأكثر ازدهارا فى العالم قبل الكولومبى، وجاء الأسبان وغيرهم فدمّروا هذه الحضارات، وأبادوا معظم أفرادها (٧٠ مليون شخص قتلوا خلال سنوات قليلة)، وأدمجوا الباقين، بعد سحق ثقافتهم، قسرا فى المجتمع الجديد، ويتحدث عن ملايين طيور الغربان التى سدّت عين الشمس، وهى تنقضّ على جثث القتلى المرميّة فى الجبال والوديان.

ويقدم تودوروف انماطا أربعة للعلاقة بين الغازى الأسبانى والآخر الهندى، هى: الفتح، الحب، المعرفة، والاستيعاب.

يمثل الأولى كولومبس Ch. Colomb، الذى كان أول من فتح أبواب المحيط ليحمل (يسوع) فوق أمواجه إلى هذه الأرض النائية، تحقيقا، برأيه، لنبوءة أشعياء، وأول من قدم الإنجيل للهنود كى يأخذ منهم الذهب. إن الهنود لديه، يشكلون صفحة بيضاء تنتظر الكتابة الأسبانية والمسيحية عليها. إنهم ذلك (الشىء) اللأبد بين الطيور والأشجار، وهم: «يصلحون لأن يكونوا خدما جيّدين ومجتهدين» (١١).

ويجىءلاس كاساس Las Casas كمنظّر لعلاقة الحب مع الآخر الهندى إنه يتعاطف معهم ويدافع عن حقوقهم ومساواتهم بالأسبان، ولكن بأسم المسيحية والاستعمار. ذلك أن تحقيق الهدف يجب أن يتم، لديه بشكل مختلف، عن طريق تمسيح الآخر وتحسين الأحوال المادية لأسبانيا الأم. أما كورتيس H. Cortés فاتح المكسيك ، فسبيله إلى الآخر هو المعرفة إن مايريده، بداية ،ليس الاستيلاء ،بل تعلم لغة الهندى والاندساس تحت جلده بشكل مجازى ليكفل لنفسه فهم شخصيته والاطلاع على كل مايخطر بباله

ويقف دى ساها جون B. du Sa-hagon كنموذج لاستيعاب الآخر الهندى فى الذات على نحو (أفضل)، بواسطة الكتابة والتوثيق. إنه مبشّر فرنسيسكانى، يتعلم لغة الهنود، ويعلم شبابهم النحو اللاتينى، ثم ينكب على تأليف موسوعة لعادات وتقاليد الأزتيك، تلك التى يراها لا تختلف كثيرا عن بقية العادات، خلا (هنات) هنا أو هنالك، ترجع إلى حقد الشيطان، «عدوّنا الأقدم، الذى لا حدود لوحشيته»(١٢).

إن كل الطرق يجب تجريبها لاختزال الآخر: السيف، الإنجيل، اللغة، والكتابة. ثم إن هذا الآخر، برأى تودوروف، زاهد فى كل طيف من وجود تاريخى، وأن القهر المسكون فى الذات الجماعية الأزتيكية، قد ساهم فى إضعاف مقاومتها للغزاة.

إن تودوروف هنا يمحو:بدل أن يكشف، المسافة الفاصلة بين القاتل

والقتيل، فيرفض في النهاية كلا الحضارتين: الهندية والأسبانية. الأولى لأنها حضارة تقديم القرابين، والثانية لأنها حضارة ارتكاب المذابح.

ثالثا : صورة الذات في مرآة الذات:

وتلك صورة تتأكد على نحو واف في سيرته النقدية (نقد النقد) التي صدرت عام ١٩٨٤، وتعدّ فاصلة في مسيرة أعماله نحو مساءلة الذات، طالما أن نقد النقد يمكن تصوره كإمكانية لرتبة في الوعي قادرة على تمييز نفسها بإزاء فعاليات أخرى (التعليق، التحليل، التفسير، التأويل، الإسقاط....)، أو باختصار: لنقد النص ونص النقد(١٣).

وهكذا، إذا كان انغماره في البنيوية مطالع سنواته الأولى الباريسية، مثّل نقداً لأدلجة الفن ووضعيته، فإنه هنا يمارس نقده للبنيوية، فيعيد النظر في حركة «النقد الجديد» والموروث الشكلاني، والتي بدأت تراجعها الملحوظ على مسرح الفكر الفرنسي.

إنه يعي أن المقاربة البنيوية ضرورية ومشروعة، باعتبار أن العلاقات الشكلية الداخلية موضوع موجود، وله أهميته في تكوين المعنى الخاص بالنص أو اكتشافه، لكنه بدأ يدرك أنها مقاربة غير كافية، ومن ثم ينبغي الأخذ بعين الاعتبار سياقات أخرى غير السياق اللفظي واللغوي، إذ : «أدركت أني كنت ألتقي مجددًا مسائلتي الأدبية وقد أسقطت على قياس أكبر من الأول بكثير، لأن الأمر كان يتعلق بالتعارض بين الشمولي والنسبي في المجال الأخلاقي»(١٤).

من هنا اهتم في هذا الكتاب بالفترة التي أرهصت للبنيوية، وقدمت لها، خلال منتصف القرن الحالي (١٩٢٠ - ١٩٨٠)، فاختار منها عشرة أسماء، شعر بأن لها أثرا أقوى لديه، ممن رآهم يعبرون عن خصوصية هذا العصر (الشكلانيون الروس Les Formalistes Russes، دبلن A. Doblin، برشت B. Brecht، سارتر J. P. Sartre، بلانشو M. Blanchot، باختين M. Bakhtine، بارت R. Barthes، فراي N. Fray، وات I. Watt، وبينيشو P. Bénichou). ولكن اختياره لهذه الفترة، وتلك الأسماء تحديدا، يشي بدلالة: فهم جميعا ينتمون إلى الجيل السابق عليه. فهل تراه حاول تسويغ انعطافه، بإيجاد علاقة عمودية، تقوم على الامتداد وتعايش الماضي في الحاضر؟ خاصة وأنهم جميعا خرجوا، مثله، عن الخط. هل أنهم ذاته الأسبق؟

رابعا: صورة الذات في مرآة الآخر:

وتظهر في عمله (نحن والآخرون) الذي قدمه عام ١٩٨٩، في محاولة منه أن يعكس للفرنسيين صورتهم بإزاء الآخر، فيستعرض آراء ثلاثين مفكرا فرنسيا في مشكلة الآخر، يمتدون منذ القرن السابع عشر وحتى اليوم، ويحدد فيه شخصيات عشر للنازح من بلده إلى مكان آخر (المستوعب، المنتفع، السّائح، الانطباعي، المستوعَب، الغريب، المنفي، المجازي، المرتدع، والفيلسوف).

والكتاب يتوزع على محاور خمسة: يعالج الأول قضية العالمية والنسبية في المنظور الفرنسي للثقافة، ويتناول الثاني مسألة العرق ومايدور حولها، والثالث قضية الأمّة من خلال أعمال أبرز مفكريها، والرابع ظاهرة الغرائبية في الثقافة الفرنسية، ويعرض الخامس لموضوع الرحلة والأسفار وتمثلاتها في الأدب والثقافة الفرنسيين، فيما يتناول المحور الأخير قضية «الاعتدال»، كتمهيد نحو خيار ثقافي يعلن عنه في خلاصته إلى «نزعة إنسانية ملّطفة».

ونكتشف، عبر صفحات هذا الكتاب، مالم نتوقع: مونتين Montaigne ورينان Renan، وميشيليه Michélet، وفولتير Voltaire، انتهاء بتوكوفيل De Tocqo-ville، وستروس C. Levi - Strauss، راوحوا عبر مسيرتهم الفكرية بين نعرة المركزية الأوروبية europeocentrisme وأطروحة المساواة بين البشر، أو بين نزعة علموية ضيقة تحاول أن تفرض كل عادات وتقاليد الإنسان الأوروبي على الآخر، وبين حقوق إنسانية كونية ينبغي أن يتمتع بها كل واحد أينما وجد. إن رينان، مثلا، قد انتقل من موقف التسامح والتفهم في البداية، الى آخر وضعي ضيّق، يروّج لتصنيف البشر الى ساميّين وآريين، وتقرير تفوق العِرْق الآري، حين يذكر أن: «الطبيعة قد شاءت أن يكون هنا عرق من العمال هو العرْق الصيني، وعرق من حراث الأرض هو عرق الزنوج، وعرق من السادة والجنود هو العرق الأوروبي» (١٥).

وحدهما روسو ومنتسكيو يحظيان بالخروج من هذه المراوحة، ويلقيان إعجاب تودوروف، لأن كليهما كان واسع القلب والعقل، لكي يستوعبا اختلاف الآخر غير الأوروبي، ويتفهما عاداته وقيمه بطريقة إنسانية لا تمييزية، دون أن يتخليا عن المبادىء الكونية العامة التي تشكل الجوهر الباقي من عصر الأنوار.

والواقع فإن تودوروف في هذا الكتاب، يرى نفسه في مرآة الآخر. يتمثل تنوّعه، المقنّع، رمزيا بثلاثين مفكرا فرنسياً، فيسعى إلى البحث عما يمثّله ويماثله. إنه يلعب دوره وأدوار سواه.

ولكن المسألة تبقى مطروحة: ما هي الذات؟ ماهو الآخر؟ وأين تنتهي حدود الذات لكي تبدأ حدود الآخر؟

*** مساءلة تاريخية:**

ها نحن إذن ، بعد تحليلنا لمدارات مسألة الذات والآخر عند تودوروف،

مطالبون أن نفكر فى أطرها المرجعية، وهو مايقتضى فى اعتقادنا الاستشهاد بسياقها فوق النصىّ، حيث تحديد هذا الطرح هنا يمكن أن يسمح باستبصار الظروف التاريخية المؤطرة لأعماله.

يزيد من مشروعية هذا الاستشهاد، ان تأويل منطق اشتغال تودوروف حول هذه المسألة، لا يمكن فصله عن سياقه السوسيوتاريخى، باعتباره الإطار الأشمل الذى يندرج فيه، وهو ما يطرح فرضية عدم إمكان إتمام فهم أعماله إلا بواسطة الظروف التاريخية والاجتماعية التى صاحبتها.

توضيحا لما نعنيه تجنبا للّبس: إن قلنا إن هذه الأعمال تحيل الى سياقها السوسيوتاريخى، فإننا لانعنى مطابقتها بالضرورة لهذا السياق بطريقة مباشرة. فهذه الأعمال، شأنها كالعلامة Signe، يمكن أن تربطها بالواقعة المعنية علاقة غير مباشرة من النوع الاستعارى، وهو ما يشى أن الشعرية لدى تودوروف تتسع لمعنى بلاغية الفكر.

لقد كانت أعماله الأولى التى انغمرت فى الشكلانية والبنيوية، محاولة منه للرّد على نصين: نص معاش فى مسقط رأسه بلغاريا، ناب الحزب فيها عن الطبقة فى السلطة وقبض عليها، وعاش الناس من أجراء للقطاع الخاص الى أجراء للقطاع العام، وازدادت الدولة قوّة، فلم تزُل ولم تتحقق الشيوعية، ونص آخر هو النص الأدبى الذى تزايدت دائرته اتساعا لديه، إذ: كنت أعتقد، مع اكتشافى حولى لأدب مرهون للسياسة، أنه يجب قطع أى صلة للأدب بكل ما عداه وصونه منه. إلا أن العلاقة بالقيم هى من صميم الأدب: ليس لأنه من المستحيل الحديث عن الوجود دون الرجوع إليها وحسب، وإنما أيضا لأن فعل الكتابة هو فعل اتصال (١٦).

وفى (فتح أمريكا)، لايبدو أن هاجس تودوروف كان مجرد تقديم صفحة كتبت بالدم فى المكسيك خلال القرن السادس عشر، الذى شهد اقتراف أوسع إبادة فى تاريخ الجنس البشرى مع اكتشاف الأسبان لأمريكا.

إنه يكتب عن الحاضر المعاش، بعين حُبْلى بإشكالات معاصرة بامتياز، حين ينظر إلى فتح أمريكا، فيلقى عليه ضوءا يجعل من استعادة سرد المؤرخين لوقائعه، رواية معاصرة.

إنها مهمة صعبة دون شك. فتودوروف كأحد أفراد الذات الغربية، يكتب لهذه الذات وعنها، حول علاقتها السالفة والراهنة بالآخر على حدّ سواء.اليس واضحا أن الهاجس التحتى لكتابة هذا العمل، هو هاجس حالّ. متعلق بمحاولة فهم طبيعة استملاك الغربى للآخر؟ يبدو الأمر كذلك ، طالما الجدال لم يزل مطروحا بشأن هذه العلاقة.

فما أشبه الليلة بالبارحة بفتح أمريكا. كلاهما محاولة لفك الأزمة الرأسمالية، ودفع لحدود فضائها دون توقف، ولوْ بممارسة الإبادة الجسدية génocide والاستيعاب الثقافى ethno-cide (١٧) .

لكنها هذه المرّة لصالح التيار الليبرالى المتطرف (التاتشرية فى بريطانيا والريجانية والبوشية فى الولايات المتحدة)، الذى أنجز مجهودا هائلا للتسلح الأيديولوجى والاقتصادى والعسكرى ضد. إمبراطورية الآخر، وعلى حساب التيار الكينزى. كلاهما تشجيع لحركة الرأسمال والاستثمار، وترك آليات السوق ودبابات شوارتزكوف لتعمل بشكل طليق.

أما مراجعته فى (نقد النقد) للبنيوية، فإنه أقرب للرجوع الى حقيقة تحتاج إليها الذات الغربية آنيا. فلم تعد العقلانية التى هى سلاح معتنقى فلسفة الأنوار، قادرة على ضخّ التقدم من هذه الذات، لأنها سليلة أيديولوجية الفرد المطلق. فمنذ مائتى عام، ردّد علينا الرومانطيقيون وورثتهم الذين لايحصون، كل منهم بشكل أفضل من غيره، أن الأدب لغة تجد غايتها فى ذاتها. ولقد حان الوقت لبلوغ البديهيات التى من المفترض عدم نسيانها:

إن للأدب علاقة بالوجود الإنسانى(١٨).

وفى (نحن والآخرون)، لايحاول تودوروف أن يحلّ مشاكله الشخصية وعُقده الذاتية والتاريخية، ولو بمرآة يعكس بها للفرنسيين صورتهم. الأمر على ما يخفى أكثر طموحا، إذا لم نغفل أن هذا الكتاب قد ظهر عام ١٩٨٩، فى ذروة الأحداث العنصرية التى أصابت فرنسا، وشغلتها بمسألة الآخر: العامل المغاربى وأسرته ، والذى يمثل بالنسبة للفرنسى ، الآخر فى المطلق: المختلف دينا وعادات وتقاليد، بل وملامح عرقية. فهل يمكن القول أن تودوروف واجه فرنسا بما واجهته من سؤال حول إمكانية التعايش مع ثلاثة ملايين عربى مسلم، باقل التضحيات والاختلاجات؟

وهكذا يمكن القول إن المحطات الرئيسية لمجموع إنتاج تودوروف تتمفصل مع قضايا اجتماعية تاريخية حالّة، تنعكس بدورها على هذا المجموع، كما تجدّد آفاق وعيه لمسألة الذات والآخر.

*** فرضية لغوية:**

ولكن، ماذا تقوله وتشى به لغته حول هذه المسألة؟

إن فرضية اتّساق هذه اللغة، تلوح قابلة أن تتزامل مع مدارات صاحبها الفكرية، انطلاقا من إمكان تفسير دلالتها بواقع أن تواترها يتنوع، وبشكل جلىّ، تبعا لرؤيته المهيمنة، مما يضعنا على درب مزيد من الإحاطة بتلك المسألة لديه.

ولعل من أوضح الجوانب التى تتصل بلغة تودوروف، مايخص منها استخدام الضمائر، ومعنى هذا الاستخدام، من كونه يضىء مادة القول، ويشير إلى علاقات بعينها أو يغيّبها[19]، وحيث الضمائر لدى بنيفينيست E. Beneveniste تتلخص فى العلاقات الثلاث التى تنشئها (المتكلم، المخاطب، والغائب)، مجموع المواضع التى تحدّد شكلا للفعل، متّسما بمؤشر شخصى [20].

ما يعنينا هنا أن الضمائر تساعدنا فى المقاربة الدلالية للمادة التى يحويها متن corps تودوروف، بالنظر الى العلاقات التى تقيمها بين أجزاء هذا المتن، وهى العلاقات التى ينبنى عليها، جزئيا أو كليا، الموقف السردى، انطلاقا من عدم وجود هذه الضمائر فى حالة مجردة داخل نصوصها.

يتعلق الأمر إذن بالانتباه إلى شكل ايقونى Conogramme بعينه، هو استخدام الضمائر (بارزة ومستترة، متصلة ومنفصلة، جوازية أو وجوبية)، بما يمكن من التعرف على مؤشرات دالة فى متن تودوروف، كقول له أطرافه وعلاقاته، حين تطال: «مجموع الظروف التى يجرى فيها فعل القول»[21]، وخاصة ما يمكن من التوجيه إلى دلالاتها الإيحائية حول مسألة الذات والآخر. ندفع الأمر أبعد، فنشير إلى إحالات استخدامه للضمائر، بما يقربنا من محاولة تحديد حمولاتها من هذه المسألة، على قاعدة الشروط التالية:

١ ــ فى إيرادنا لمتن تودوروف، أغفلنا الأعمال التى شارك فيها كتابا آخرين[22]، وكذلك استشهادات المرجعية العديدة التى يحيل عليها.

المتـــــن	سنة النشر	خطاب مونولوجى		خطاب حوارى	
		التكرار	٪	التكرار	٪
Théorie de la littérature	1966	85	57	63	43
Littérature et Signification	1967	104	51	98	49
Grammaire du Décameron	1969	122	55	96	45
Introduction à la littérature fantastique	1970	101	48	109	52
Poétique de la prose	1971	152	47	167	53
Poétique	1973	164	45	197	55
Théories du symbole	1977	18	24	47	76
Symbolisme et Interprétation	1978	88	44	109	56
Les penres du discours	1978	158	56	121	44
Sémantique de la poésie	1979	121	44	153	56
Les interrogations contemporaines	1980	179	61	122	39
M. Bakhtine - Le principe dialogique	1981	178	55	141	45
L'Analyse structurale du récit	1981	125	39	188	61
La conquête de l'Amérique	1982	114	35	178	65
Fréle bonheur-Essai sur Rousseau	1983	84	32	178	68
Critique de la critique	1984	97	38	156	62
La notion de littérature	1987	104	37	173	63
Nous et les autres	1989	213	34	409	66
Les morales de l'históire	1990	78	27	204	73
Face á l'extrême	1991	96	32	198	68

٢ ـ ركزنا فى العلاقات التى تتبادلها الضمائر، على ضميرى المتكلم والمخاطب من جهة وضمير الغائب من جهة اخرى، حيث بين ضميرى المتكلم والمخاطب تقوم علاقات من الترابط الشخصى توجد بينهما، فهما حاضران بالنسبة للغائب، انطلاقا مما يراه بنيفينيست من: «أن وعى الذات لا يتحقق إلا بالتضاد. فانا لا استعمل (الأنا) إلا لأننى اتوجه بالكلام إلى شخص مخاطب، أى إلى شخص اشير إليه بـ (أنت) فى قولى هذا»[٢٣].

٣ ـ استتباعا، تم توزيع خانات قائمة إحصائية لاستخدام هذه الضمائر بين: خطاب مونولوجى تحيل مؤشراته النحوية إلى ضمير المتكلم المفرد، أو تلتقى فيه الأنا المعبرة فى أنا جماعية، وخطاب حوارى تتخلل نصوصه تقديرات جماعة مفترضة.

٤ ـ تعاملنا مع كافة الضمائر الواردة فى المتن، سواء منها المنفصلة (me, lui, ...) أو المتصلة (je, tu, nous...) (eux...)، خلا ضميرى المجهول (il, on) غير الشخصيين، وضمائر الشأن الموصولة والإشارية (celn, ceux-ci...).

وتجدر الإشارة فى هذا الصدد أن مؤلّفه (نظريات الرمز) Théories du sym-bole لا تبرز فيه ضمائر المتكلم إلا نادرا، حيث يستخدم غالبا الضمير (on)، بما يوحى أن مفاهيم ووقائع هذا المؤلف تعرض نفسها كحقائق ثابتة، وتلك طريقة يتطابق بها تودوروف مع الذات العالمة Le sujet du devéur : ذات الحقيقة المطلقة والعلم، وبها يتمايز عن كل موقف أو تصور ذاتى.

وتاكيدا لهذه الجردة الإحصائية، يستوقفنا طرح المتن لضمائره، ودلالات ذلك الطرح، على النحو التالى:

١ ـ فى أعماله الأولى، ثم مفردات عديدة تقوم على استخدام الضمير الشخصى الموسّع (أى الجمع) ، لتدلنا على هوية الكاتب : الأنا المعبرة هنا تلتقى فى أنا جماعية، لاتشير إليها فقط المؤشرات الشخصية فى الجمع، بل العديد من المفردات أيضا (نفهم، ننطلق، ننقل، نستعمل، يمكننا، نعلم، لنعد نذكر، تناولنا، نحرص، يجرنا، نطالع...) ، وهو ما يعنى أن الأنا غير قادرة على الإرسال إلا ضمن أنا جماعية، تنبجس فى صيغة (العشيرة) البنيوية.

إن تودوروف هنا ليس شخصا محضا، مكتفيا بذاته، بل متصل دوما بالجماعة، امتياحا منها، واحتماءً بها إنه (الناطق) باسمها.

٢ ـ وفى اعماله الوسيطة، خلا (نظريات الرمز) ، نلاحظ حضوراً قويا للأنا، وتبلورها الواضح كمتكلمة قوية (كلماتى ، تعلمت، رأيى، قلت، تصورت، دافعت، اكتب...)، وليس سوى مؤشرات اخرى قليلة دالّة على أطراف اخرى.

٣- أما فى أعماله الأخيرة، فإننا نراه يثور على (نرجسيته) ،إن صح التعبير ،حيث اللقاء متواز ،يكاد، بين الأناوالهو.

إنه هنا معنى بحمل رسالة الحوار بينهما، وهو ما يبين فى مفردات غالبة (نصى ونصه ،لا ينتقد ولا أنتقد ،قام وأقوم، اتجاوز ويتجاوز، نتضامن، يشيد كلانا...).

ولوتجاوزنا لغة الأرقام والمفردات، ودخلنا فى استنطاق النصوص ،لأمكننا ان نقف منها على ما يطارح منطق تودوروف فى مسألة الذات والآخر، رغم أن بعضا من هذه النصوص تجىء فى متنه كإشارات عامة أو كتداعيات للذاكرة، لكنها، على أيه حال، يمكن أن

تشكل البعد المتمم، مع الضمائر والمفردات لفرز رؤيته للمسألة. وإيرادنا لهذه النصوص يقوم على الاختيار العشوائى، الذى لا يتقصد تسلسلها فى الظهور حسب أعماله. ذلك أن نصوصه تتحرك داخل فضاءات تنسج فيه الهوية نفسها كممارسة للاختلاف، اعتبارا من أن الذاتية ليست هى الهوية البسيطة، وإنما الاختلاف، الاستثنائى الواعى .من هنا دأبت هذه النصوص أن تعمل داخل علاقة الهوية والاختلاف، على نسج ما يسميه جونتار M.Gontard بالسلب المزدوج La negation doublee[٢٤]، الذى يحكمه (قانون) التشابك والتقاطع بين الذات والآخر.

لنطالع ،أولا، حيرته فى تحديد البعد الرفيع والممتد معا، بين المستوعب والمنفى .

إن المستوعب لديه، هو: المسافر إيابا، وفى أغلب الأحيان ، أى انه المهاجر إنه يريد معرفة الآخرين لأنه منقاد إلى العيش بينهم، يريد مشابهتهم، لأنه يرجومنهم أن يقبلوه. سلوكه إذن يتعارض مع سلوك المستوعب (بكسر العين) : يذهب إلى الآخرين، لا لكى يصبحوا مماثلين له ،بل لكى يصبح هو مثيلهم (لكى يشارك ،مثلا، فى الحلم الأمريكى) .وهو متميز فى هذا الأمر عن العامل المتنقل، هذا الأخير هو الوجه النقيض للمنتفع، والذى لايزور الخارج إلا لمدة محدودة، وليست لدية أية نية فى التخلى عن ثقافته، بل على العكس . عندما تتقدم عملية التعرف والتماهى بصورة كافية، يتحول المهاجر إلى مستوعب : يصير (مثل) الآخرين . يمتلك هذا السلوك تنويعا خاصا، حيث ينحسر الاستيعاب عن مجموع عناصر الوجود ليتناول الحياة المهنية فحسب : فى هذه الحال يتعلق الأمر بالخبير فى

بلد اجنبى، الذى يقوم بالمكوث فى فترات متلاحقة، ويسعى، فى المرحلة الأولى على الأقل، إلى فهم الأجانب كما يفهمون انفسهم بالذات: بالمقدار نفسه، وبالطريقة نفسها. فى هذه الحال، وسواء كان هذا المتخصص انثروبولوجيا أو مؤرخا، فإن المشكلة التى ستبرز هى انه يخشى على معرفته من التحول إلى مجرد عملية إعادة إنتاج للمعرفة التى يكونها سكان البلد عن انفسهم والحال، كما يلمح سيجالين، يمكننا التشوف إلى امور أسمى من تبديل سيطرة الأنا بسيطرة الأنت، واسمى من استبدال التشويه المركزى الإثنى بالنموذج المحلى المنمط والجاهز... (٢٥).

اما المنفى «فإن شخصيته تشبه فى جوانب منها شخصية المهاجر، وتشبه الغريب فى جوانب اخرى . فهو مثل المهاجر ، يستقر فى بلد ليس بلده لكنه مثل الغريب «يتفادى الاستيعاب. ومع ذلك، فإنه خلافا للغريب ، لايسعى إلى تجديد تجربته، ولا إلى إثارة الغرابة. وهو خلافا للخبير لا يهتم بشكل خاص بالشعب الذى يعيش بين ظهرانيه. من هو المنفى ؟ إنه الذى يؤول حياته فى الغربة كتجربة لعدم انتمائه إلى محيطه، وهو يبجلها لهذا السبب بالذات. يهتم المنفى بحياته بالذات، بل وحتى بحياة شعبه بالذات، لكنه لاحظ فى نفسه انه لكى يرجح هذه الغاية، سيكون من الأفضل له أن يسكن فى الغربة، اى حيث لا ينتمى، إنه غريب ليس بصورة مؤقتة بل نهائية. إنه الشعور ذاته، وإن كان اقل نموا الذى يدفع البعض إلى الإقامة فى المدن الكبرى، حيث الغفلية l'anonymat تعيق أى عملية اندماج كاملة، وأى عملية امتصاص للشخص من قبل الجماعة..(٢٦) على أن تودوروف سرعان ما يحاول أن يدرأ عن نفسه فكرة اقترابه من شخصية «المستوعَب » والمنفى «بتاكيده على اختلاف الشخصية الروائية عن شخصية راويها :

إن الفرد الذى يقول (أنا) فى الرواية، هو غير الذى يقول (أنا) فى الخطاب، والذى يدعى كذلك الموضوع فى التعبير. فهو ليس إلاّ احد الشخصيات وتكون مرتبة أقواله (الأسلوب المباشر) هى التى تضفى على تلك الأقوال صفة موضوعية كبرى، بدل أن تقربها إلى موضوع التعبير الفعلى. ولكن ثمة (أنا) اخرى، (أنا) غير مرئية فى الغالب تشير إلى الراوية، هى الشخصية الشعرية التى ندركها خلال الخطاب. فثمة إذن جدلية الشخصية واللاشخصية بين (أنا) الراوية المتضمنة وبين (هو) الشخصية (التى يمكن أن تكون أنا صريحة) ، اى بين الخطاب والقصة، وتكون مشكلة وجهة النظر جميعها فى درجة شفافية ضمائر الغائب اللاشخصية فى القصة (هو) بالنسبة إلى ضبابية (أنا) فى الخطاب ...(٢٧).

إن تودوروف ذات معقّدة، تعذّبها استحالة الوهمين فى آن معا:

جذبة الذات transe du meme وولع الاندماج فى الآخر. لنقرا:

● « لقد أردت تجنّب تطرّفين: الأول، هو إغراء سماع صوت شخصيات القرن السادس عشر على نحو ماهو عليه، إغراء السعى إلى أن اختفى أنا نفسى حتى أخدم الآخر على نحو افضل. والثانى، هو إغراء إخضاع الآخرين لنفسى، إغراء جعلهم دُمى يسيطر المرء على جميع خيوط تحريكها. وقد بحثت بين التطرفين، ليس عن ساحة حلّ وسط، بل عن طريق الحوار ....»(٢٨).

● «إننا لاندع الآخر يحيا بمجرد تركه على حاله، كما أننا لانتوصل إلى ذلك بطمس صوته بالكامل....»(٢٩).

● « نحن لا نستطيع وحدنا ان ندرس الآخرين، فدائما، وفى كل مكان، وعبر كل الظروف، فإننا نعيش معهم...»(٣٠).

● «تغيّرت بنفسى أنا الآخر فى اتجاه ربما غير معاكس تماما، ولكنه مختلف على اية حال...»(٣١).

● « إن تكون غريبا، يعادل فى نظر ديكارت، أن تكون حرّا، اى غير تابع...»(٣٢).

● « من العبث أن يكفّ المرء عن ان يكون ذاته ليصبح الآخر...»(٣٣).

● « من صالح المرء أن يكون مخالفا لمن يريد فهمه...»(٣٤).

● «المنفي مثمر إذا كان المرء ينتمى إلى ثقافتين فى آن واحد، دون أن يتوحّد مع ايهّما...»(٣٥).

● «بوسع المرء اكتشاف الآخرين فى ذاته، وإدراك أنه ليس جوهرا متجانسا وغريبا بشكل جذرى عن كل ماليس هو: فأنا آخر، لكن الآخرين ايضا أنوات: إنهم ذوات، شأنهم فى ذلك شأنى، لاتفصلهم ولاتميزهم بشكل حقيقى عن نفسى غير وجهة نظرى، والتى بموجبها يعتبرون جميعا بعيدين، بينما أكون أنا وحدى هنا...»(٣٦).

● «العلاقة مع الآخر لاتتشكل فى بعد واحد وحيد. فلمراعاة الاختلافات الموجودة فى العالم الواقعى، يجب التمييز بين ثلاثة محاور على الأقل، يمكن تحديد موقع إشكالية الآخرية عليها: فهناك، أولا، حكم قيمة (مستوى قيمة): فالآخر حسن أو سيئ، أحبه أو لاأحبه، أو، كما كان يمكن أن يقال بالأحرى، ندّ لى أو ادنى منى (لأن من الواضح، فى أغلب الأحيان، أننى حسن وأننى اقدّر نفسى). وهناك، ثانيا، فعل التقارب أو فعل التباعد فى العلاقة مع

الآخر (مستوى عملي): فأنا أتبنّى قيم الآخر، أو أتوحّد معه، أو أشبّه الآخر بنفسي، وأفرض عليه صورتي الخاصة، كما أن بين الخضوع للآخر وإخضاع الآخر حدّ ثالث أيضا، هو الحياد، أو اللامبالاة. وثالثا، فإنني أعرف أو أجهل هوية الآخر (سيكون ذلك هو المستوى المعرفي)، ومن الواضح أنه لايوجد هنا أي مطلق، بل تدرج لانهائي بين حالات المعرفة الأبسط أو الأرقى...»[٣٧].

- «إن آرثر كوستلر A. Koestler وهنري جيمس H. James قد عاشا مثلي اقتلاع الجذور والغيرية الشخصية، وإنهما عرفا من ثم أن يعيشا بصورة أفضل هذه الغيرية، حيث يعترف بالآخر مع الاحتفاظ ببعد عنه...»[٣٨].

- «إن توهّم الاندماج لذيذ، إلا أنه توهّم ونهاية مُرّة: أما الاعتراف بالآخر كآخر، فيتيح محبة أفضل له...»[٣٩].

- «إني أهتم بتطور المكانة التي نعطيها للآخر منذ النهضة، ونصوص القرن السادس عشر، المختلفة جدا فيما بينها، تسمح بظهور صور مبنينة، مختلفة كليا عما ستصبح عليه في القرن الثامن عشر أو في القرن العشرين. ثم إنني فوق ذلك، أحاول أن أتوجه إلى من يعاصرونني (وهذا ماكان آباء الكنيسة يطلقون عليه الحس الأخلاقي)، بأن أسعى إلى التحدث مع المعاصرين لي عن المشاكل التي تهمنا جميعا، كمسألة التسامح وكراهية الأجانب والاستعمار والتواصل، وتقبّل الآخر والاتحاد معه، والشعور بالتفوق الظاهر والخفي...»[٤٠].

وهكذا، لوْ قمنا برسم حقلي دلالي لكتابة تودوروف، عبر ضمائره ومفرداته وعباراته، سنجد توزعها تصاعديا بين (خنادق) ثلاثة:

(١) التماهي مع الآخر، وخاصة في أعماله الباكرة، بما يوسوس له في هذه المرحلة أن يقتلع جذوره القديمة، كحالة عصيان شامل في وجه النفوذ اللابد في أدلجة الأدب ببلده الأول، وكرد فعل للتقليد في بلده الثاني.

(٢) الغنائية الذاتية، مع تجاوز كتاباته الأولى، والتي يستحضر فيها عنفوان ذاته، باستمرائها، وتضخيمها، ونرْجسيتها، والتشرنق حولها بكيفية تهمّش الآخر إلى درجة واضحة.

(٣) الغيرية الشخصية، وخاصة في أعماله الأخيرة، بما تنطوي عليه من الاقتراب من الآخر مع الاحتفاظ ببعد عنه، أو بمعنى ثان، إعادة ترتيب العلاقة بين الذات والآخر بواسطة الحوار.

وهذه الخنادق الثلاثة ترسيمة ثابتة في كتابة تودوروف، لاتجبّها إشارات خجولة، يحاول من خلالها أن يطرح لجدلية هذه العلاقة.

*** الحوار الملتبس:**

إن تودوروف يمارس لعبة المرايا، أو بالحريّ يجّرب توتره الدرامي بين ذات كاشفة لجرح الشوق إلى وطن مفقود، وآخر غربي، مُسكون منذ عصر الأنوار، بأمواج متعاقبة من العقلانية والقوة. إنه ذات وآخر يحاولان أن يمارسا القضاء على الاختلاف بينهما بالحوار، وبطموح فلسفة الأنوار نحو الكونية والحرية والتقدم والوفاق بين الشعوب.

لكنه يعرف أن هذا الطموح لم يدم طويلا، ومن ثم لم يبلغ مصداقيته. إذ سرعان ماانكشفت هذه العقلانية الكونية عن عرقية مركزية، ثم بدت عمياء ولامبالية إزاء نقدات كثيرة وجادة، صيغت في القرن التاسع عشر، من قبل ماركس K. Marx، ونيتشة F. Nietzche، وفرويد S. Freud وآخرين، ممن أطلق عليهم ريكور P. Ricoeur «فلاسفة الشك»[٤١]. ورغم ذلك، يقاوم تودوروف اتهام الأنوار، وتحميلها مسئولية الأعمال والمجازر التي قام بها الغرب، أثناء الحقبة الاستعمارية. فقد حرّف المستعمرون برأيه، مبادئ هذه الفلسفة عن مسارها الصحيح، واستخدموها فقط كأداة للتسلط والهيمنة، ومن ثم فالحل لديه لايكون برفض هذه المبادئ، بل العودة إلى الجذور التي أسستها، وهو ما يوجب في نظره ضرورة الحوار مع الآخر.

وتبرز هنا واحدة من الإشكاليات الأكثر تعقيدا في عالمنا المعاصر: كيف نتعامل، عبر هذا الحوار، مع الاختلاف في منظومات القيم والسمات السيكولوجية المحددة لملامح المجتمعات المتمايزة؟ والذي يبلغ حدوده القصوى في القضايا الأكثر حساسية وتفجرا، فيضحى أقرب إلى التضاد أو التناقض. كيف، والمثال راهن، نشير إلى التمييز بين مايسميه الغربي إرهابا، وبين النضال الوطني التحرري؟

لعله من الضروري التحفظ في إطلاق النعوت والأحكام، على قاعدة إغفال واقع نسبية منظومة المعايير، الأمر الذي يجعل إمكانية النفاذ إلى الآلية الداخلية المولّدة للحوار، شبه مستحيلة، فيستعصي الآخر على الفهم، وتتحكم الذات الغربية مجدّدا بمحدودية علاقة الذات بالآخر، بتحويل هذا الآخر إلى موضوع صرف، لا إلى ذات. وهذه النظرة، تحديدا هي التي تتيح إعادة إنتاج فتح أمريكا، التي بدأت منذ خمسة قرون، بصيغ جديدة ومتطلبات تقنية حداثية.

إن تودوروف يمنح الحوار قدرات فائضة، تجمع في جوفها إنقاذ الذات الغربية وتوسيع اتفاقها مع الآخر، في زمان تباعدا فيه، ضمن علاقة مجتمع النفوذ والمجتمع المستباح، إلى الحدّ الذي يصعب حتى القول عنهما:

ذات وآخر.

ذلك ان هذا القول يدفع الى تصور الآخر كذات مختلفة، فى أحلى حالاته، وليس مجرد شئ، أى شئ، فيما أضحى المشروع الثقافى الغربى فى هوية ذاتية، تكاد تخرجه وحيدا عن بقية الأنواع والأعراق، تلك التى ليست بالنسبة له سوى مجرد نماذج تجريبية أو انثروبولوجية.

دليلنا فى ذلك، أن الأعراض التى تفرزها المتغيرات الدولية منذ منتصف الثمانينيات، بقدر ملحوظ من الوضوح النسبى، تكشف عن تناقض حاكم وعميق بين الإمكانات الموضوعية لتطوير إدارة مايمكن أن يضحى قرية عالمية حقيقية من ناحية، وانكماش الرغبة فى التفاهم والتثاقف، وتشوّش واضمحلال كفاءة الاتصال بين الأمم، مع انفلات الجمود والتمركز العرقى والتعصب والعنف، بسبب انسداد القنوات وفشل المؤسسات العالمية فى إبراز وتكتيل إمكانات البشرية فى القضاء على المشكلات المزمنة للفقر وعدم المساواة والمنافسات المدمّرة على كل الأصعدة.

والحال، إن دعوة تودوروف للحوار هى مجرد قرقعة أخلاقية، بلا فعل تواصلى، نتيجة غياب المؤهلات المادية والرمزية التى تسندها، وافتقادها لحلقات الربط وميكانيزمات الفاعلية المنتجة والمرافقة، ناهينا عن انه يحاور الآخر من موقع الأنا الغربى، وهو ماقد يهيئ نوعا من تحكمية قياس الآخر على الأنا، فيقدم بذلك فهما (أخرويا) للأنا، قد يقود الى استلابها. وهنا تكمن معضلة التباس هذا الحوار لديه: إنه تواصلى على مستوى بنية الظاهرة، لكنه تباعدى فى الباطن، نقصد على مستوى اليات المنطق الذى يتحكم فيه.

وإذا كانت كل معرفة بالآخر، هى معرفة تقييمية، تستند إلى منظومة قيم معينة تمارس تأثيرها على الباحث، فتوجّه تعامله مع الموضوع، واختياره للمفاهيم والفرضيات والوقائع [٤٢]. فإن خطاب تودوروف حول هذه المسألة ليس بمنأى عن الخطاب الغربى.صحيح أن صورة الخطاب الغربى قد شقّت لها مسارات من التنوع فى زوايا النظر وتباين المصالح وتعدد الانتماءات والمراحل، فراوحت بين رؤية نفعية ساعية وراء المعلومات الضرورية لتثبيت هيمنة الأنا الغربى على الآخر، أو رؤية عاطفية شعرية، باحثة عن الآخر (الشرقى الغرائبى) المثير للفحولة والشهوة، أو ثالثة علمية أكاديمية منكبّة علي تكوين جهاز معرفى لفهمه، وهو ماجعلها تعكس مشاعر متنافرة ومتناقضة من هذا الآخر، تتوزع بين النفى والتمجيد، الخوف والتعاطف، والتحريم والفهم.. لكن الأصح ان عصب هذا الخطاب قلّما يفلت من شباك مركزيته، أو إكساب أناه وظيفة الحسّ الأقصى، أو نسيان تفوّقه فى تعامله مع الآخر بطقّسنته واختزاله، وتعميده بين الرمح والقلم: بين تحقيبه التاريخى أو المعرفى. وهكذا إذا كانت المركزية الغربية فعل هيمنة فى التاريخ الحديث، وبالتالى فالآخر (مفعول به)، فإن خطاب تودوروف هو (مضاف إليه)، إلى حدّ القول إن ثمة ميتافيزيقا واحدة تحكم كلا الخطابين، يؤشر لها:

البدء من الذات، وعدم تجاوز حالة الحوار دون الارتقاء إلى وعى قانونيته، والوفاء بمجرد محاجّات تثاقفية عابرة.

فهل نقول إن علاقة الذات والآخر، كما تطارحه كتابة تودوروف، ليست سوى إجابة ناقصة عن اسئلة صعبة؟ إجابة لايمكن أن توصف إلا بكونها تبادلات لسلع رمزية -des biens symbol iques، تنتمى الى سيموطيقا تلطيفية لها صيّت وعذرية، لكنها تصبّ مدلولاتها حول ممارسات تشميلية تمارسها الذات الغربية فى الآخر. إنها على أية حال، إجابة تودوروف، إجابته وحده التى مازال يسكب حولها مداداً كثيراً. إن تودوروف مسافر دائم فى مدار التحول، وذاك أفضل علامات حيويته.■

* الإحالات:

(١) المتردّد والمتوحّد، صفتان عالجهما تودوروف فى حديثه عن قارئ الأدب العجائبى، الذى يتردد أو يتوحد عادة بين القوانين الطبيعية والصيغ الماورائية حول تفسير الأحداث الغريبة لهذا الأدب. انظر:

Todorov, T. Introduction a la litterature fantastique, Seuil, Paris, 1970, P. 71.

(٢) تزفتان تودوروف: نقد النقد،ترجمة د. سامى سويدان، مراجعة د. ليليان سويدان، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٤٦.

(٣) من الملاحظ اختلاف الطبعات التى يقدمها تودوروف للعمل الواحد، وهو ما يعترف به، ويوعزه إلى التجديدات الطارئة التى يشعر بأنه ملزم لأخذها بعين الاعتبار. تراجع فى ذلك، مقدمته للترجمة العربية لكتابه «الشعرية»، ترجمة شكرى المنجوت ورجاء بن سلامه، دار توبقال للنشر، الدارالبيضاء، ١٩٨٧، ص ص ٩ - ١٠.

(٤) Todorov, T..: Poetique de le prose, Seuil, Paris, 1971, P. 176.

(٥) Todorov, T.: la notion de litterature et autres essais, Seuil, Paris, 1987, P. 9 et P. 26.

(٦) تودوروف، الشعرية، مرجع سابق، ص٨٥

(٧) تودوروف، نقد النقد، مرجع سابق، ص ص ١٤٩ - ١٥٠.

(٨) المرجع نفسه.

(٩) صدر له عام ١٩٨٣ (حكايات ازتيكية عن الغزو)، بالاشتراك مع جورج بودو G. Bau-dot انظر:

Recits Azteques de la conquete, Seuil, Par-

(١٠) تودوروف، نقد النقد، ص ١٤٦.

(١١) تزفتان تودوروف: فتح أمريكا - مسألة الآخر، ترجمة بشير السباعي، دار سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٢، ص ٥٣.

(١٢) المرجع نفسه، ص ٢٤٠.

(١٣) Todorov, T.: Qu'est - ce que le structuralisme?

2. Poetique, Points, Paris, 1973, P.16.

(١٤) تودوروف، نقد النقد، ص ١٤٥.

(١٥) Todorov, T.: Nous et les autres - La reflexion francaise sur La diversite humaine, Seuil, Paris, 1989, P. 201.

(١٦) نقد النقد، ص ١٥٠.

(١٧) قدّم كلاستر هذين المفهومين، وكشف عن الياتهما الثقافية والسياسة، فى حديثه عن علاقة الحضارة الأوروبية بالحضارات والشعوب الأخرى. أنظر:

Clastres, P.: Recherches d'Anthropologie politique, Seuil, Paris, 1980,

PP- 211 - 213.

(١٨) نقد النقد، ص ١٤٩.

(١٩) اقتصرنا فى دراسة النسق اللغوى لمتن تودروف هنا، على هذا الجانب النحوى، وإن كنا نرى أن هذا النسق تتسع دراسته لتشمل بصمته الأسلوبية وجوانبه المعجمية، يحتاج استبصارها إلى جهد كبير ومتخصص، مما قد يجاوز حدود هذه الدراسة.

(٢٠) Beneveniste, E.: Problemes de linguistique generale, Vol. 1, Gallimard, Paris, 1966, P. 226.

(٢١) Ducrot, O.: Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage, Seuil, Paris, 1972, P - 417.

(٢٢) الأعمال التى شارك فيها تودروف كتّابا آخرين، هى:

Dictionnaire encyclopedique des scinces,de langage, Op - Cit.

Semantique de la poesie, Seuil, Paris, 1979.

Recits Azteques de la conquete, Op. Cit.

(٢٣) Beneveniste, E., Op. Cit., p. 229.

(٢٤) Gontard, M.: Violence de texte,L'Harmattan, Paris, 1981, p. 114.

(٢٥) Todorov, T., Nous et les autres, Op. Cit., p 254.

(٢٦) Ibid., p. 257.

(٢٧) Todorov, T.: L'Analyse structurale de recit, Gallimard, Paris, 1981, p. 61.

(٢٨) فتح أمريكا، ص ٢٦٢.

(٢٩) المرجع نفسه.

(٣٠) Todorov, T., Nous et les autres, Op. Cit., p.3

(٣١) الشعرية، ص ٩.

(٣٢) Todorov, T., Nous et les autres, Op. Cit., p. 16.

(٣٣) الشعرية، ص ١٨.

(٣٤) نفسه، ص ١٩.

(٣٥) فتح أمريكا، ص ٢٦٣.

(٣٦) نفسه، ص ٩.

(٣٧) نفسه، ١٩٧.

(٣٨) نقد النقد، ص ١٤٤.

(٣٩) نفسه، ص ١٤٥.

(٤٠) الشعرية، ص ١٩.

(٤١) Ricoeur, P.:De L'interpretation, Seuil, Paris, 1965, p. 61.

(٤٢) Preisnerk, R. et D.Perrot: Ethnocentrisme et histoire, Anthropos, Paris, 1975, p. 81.

تحديات البحر الأبيض

نجدى سفير

فى نظرا لأهمية القضايا المرتبطة بالتبادلات الثقافية بين ضفتى البحر الابيض المتوسط فإنه يتعين إدراجها مجددا ضمن جداول الاعمال بهدف مناقشتها فى ظل رؤية أكثر شمولية ذات صبغة عالمية خاصة، من اجل تحديد الإطار الحقيقى الذى يمكننا من استخلاص جميع دلالاتها. غير أن ذلك من شأنه ادخال تلك الدلالات فى إشكالية مبنية على خمس نقاط أساسية هى :

● التوسع المطرد لظاهرة العالمية. ذلك التوسع الذى بدأ فى مجال إنتاج السلع والخدمات ثم زحف بغير رجعة إلى مجال المعايير والقيم.

● عودة المنطق الخاص بالهوية فى جميع الحضارات. وتشهد كلٌ منها، حسب ظروفها الداخلية ظهور حركات اجتماعية مبنية على اساس تأكيد الهوية.

● اعادة هيكلة الاقتصاد العالمى وجميع النظم المتعلقة بالعلاقات الدولية على أساس ثلاثة أقطاب كبرى هى أولا المجموعة المتضمنة الولايات المتحدة الامريكية وكندا، ثانيا اليابان، وثالثا أوروبا وهى المعنية بصورة مباشرة بهذه الدراسة بما أنها مطلة على الضفة الشمالية للبحر الأبيض المتوسط.

● التأكيد على التباين الذى نشأ بين شمال الكرة الأرضية وجنوبها كما اوردت جميع الدراسات التى أجريت حول الاقتصاد العالمى. وبعيدا عن مجال الاقتصاد المباشر، بدأ هذا التباين



يكتسب صبغة أوسع واشمل وخاصة بعد غياب المواجهة بين الشرق والغرب والتى تركت فراغا ماعلينا سوى شغله.

● تزايد الإدراك لذلك التناقض فى العلاقات بين الشمال والجنوب والذى يخفى فى الواقع **مواجهة بين المسيحية والإسلام ويعد بعده الاكثر دلالة هو البعد الثقافى.**

من منطلق تلك الإشكالية العالمية فإن اعتبار البحر الأبيض المتوسط كياناً يتمتع باستقلال نسبى وخصائص هو أمر بالغ الأهمية. ذلك أن تلك المنطقة تقع فى قلب جميع الاستفهامات التى تدور حولها الإشكالية العالمية وخاصة تلك التى تتعلق بمستوى التنمية بين الشمال والجنوب أو بالمجال الثقافى الخاص بالشرق والغرب أو بالمسيحية والإسلام. إن مجريات الأمور تسير وكأن البحر الأبيض المتوسط يضع حدودا تتزايد يوماً عن يوم بين الإمبراطورية من ناحية

والبرابرة الجدد من ناحية أخرى. وعلى هذا فإن اعتبار البحر الأبيض المتوسط مجالا صالحا للتعاون هو أمر تحفه المخاطر. ولكن هذا لايمنع من وجود اهتمام سياسى قاطع بهذا الشأن، خاصة من الجانب الغربى للبحر الأبيض المتوسط شريطة أن تتحدد أبعاد المشكلة تماما.

وبخلاف التعاون الرسمى الذى وضع الجانب الشمالى تصورا له، وعلى الرغم من الصعوبات والمخاوف التى اكتنفت هذا الأمر فى الآونة الأخيرة، يمكننا القول إنه من الناحية الفعلية بدأ ينشأ نوع من العلاقات بين الدول المعنية. واصبح هناك تمثيل للجانب الآخر. كما أخذت بعض المعايير والقيم تتصل وتتفاعل وتسهم بصورة قاطعة فى تكوين ضغوط من شأنها فرض نفسها فى الغد القريب على القائمين على المؤسسات أيا ما كانت. ومن خلال رؤية أكثر شمولية يمكننا أن نستخلص علاقة فرنسا بدول المغرب العربي الثلاث فهى علاقة تتسم بالخصوصية. وتقوم القاعدة الأساسية لهذا الكيان الثانوى على روابط تاريخية معاصرة وعلى النتائج التى أسفرت عنها تلك الروابط والتى تتمثل فى تكوين علاقة استعمارية واستخدام للغة الفرنسية فى الجنوب، مقابل تواجد مجتمع كبير ممن ينتمون لأصل مغربى فى الشمال، كذلك وضحت أهمية التبادل الاقتصادى بين الجانبين.

وجدير بالذكر أن الإشكالية المعاصرة يجب الا تنسينا ماضينا وحاضرنا ذلك ان استيعاب الماضى والحاضر من شأنه ان يسهم بصورة كبيرة فى أواصر العلاقات بين تلك المجتمعات. ففي الماضى وقبل تكوين العلاقة الاستعمارية التى بدات منذ القرن التاسع عشر، لم تكن الروابط بين الضفتين قائمة على النضال المكثف فقط وإنما اعتمدت أيضا على التبادلات التى اسهمت فى تكوين ذاكرة جماعية للجانبين سواء كان ذلك فى الأندلس أو خلال الهجمات التى شنت على الشاطىء الآخر، أو اثناء المواجهات التى كانت تهدف إلى السيطرة على الطرق البحرية. أما بالنسبة للحاضر فمن الواضح أن عملية تصوره واستيعابه قائمة بالفعل، وانها تسهم بقدر كبير فى التاثير على مجريات الأمور فى الوقت الحالى وذلك من خلال الأشخاص الذين يرغبون فى الهجرة من الجنوب صوب الشمال ومن خلال تدهور العلاقات الاقتصادية بين الضفتين بالإضافة إلى عوامل أخرى.

وعلى أية حال فمن الواضح أن العلاقة مع الشاطىء الآخر أصبحت تشغل حيزا هاما فى المناقشات الداخلية التى تجرى بين المجتمعات المعنية هى مسألة جديرة بالاعتبار رغم أنه يصعب تحديد معالمها. فعلى سبيل المثال ارتبط موضوع الهجرة ووضع الإسلام نوعا ما بالمغرب العربى فى فرنسا. وبالمثل ارتبطت التنمية الاقتصادية والحداثة لدى المغاربة بالجانب الفرنسى.

ويدفعنا التساؤل حول العلاقات التى تربط بين الضفتين إلى موضوع آخر يتعلق بمنطق ومنهج كل مجتمع معنى. وهنا، وقبل أن نعرض للمحاور الخاصة التى تقوم عليها العلاقات بين الضفتين كما نراها، تجدر الإشارة إلى ثلاث نقاط هى:

صعوبة حصر تلك المحاور فى غياب ما يعبر بشكل ثابت نسبيا عن الرأى العام، خاصة فى الضفة الجنوبية.

صعوبة اعتبار دول المغرب العربى كياناً واحداً، لما يحتويه الوضع القائم من متناقضات تتمثل بشكل أساسى فى اعتبار أن المغرب وتونس يمثلان جانبا بينما تعد الجزائر فى جانب آخر.

صعوبة اختيار وتمييز أحد العناصر واعتباره أساسا محوريا تقوم عليه الإشكالية الخاصة بالمنطقة والذى يتمثل هنا فى البعد الدولى.

وبعد ان استعرضنا تلك النقاط نلخص فيما يلى تلك المحاور:

المحور الأول: فرنسا بالنسبة لدول المغرب العربى.

أولا النقاط الإيجابية.

١- دولة حديثة، متقدمة، غنية، تعد رمزا للإتقان والجودة.

٢ - تجسد طموحات تتعلق بالهجرة صوب «الألدورادو» بلد يرحب بالفعل بسكان المغرب العربى.

٣ - تمثل الثقافة واللغة الفرنسية وسيلة للانفتاح على العالم، والوصول إلى العالمية.

٤ - تعد قوة اقتصادية. يمكن ان

تشكل شريكا جادا فى مختلف مجالات التعاون.

ثانيا النقاط السلبية.

١ ـ عدو قديم منذ بداية الحروب الصليبية وإلى عهد الاستعمار الخط الامامى للمسيحية فى الغرب.

٢ ـ عدو اليوم والغد خاصة وان ذكريات حرب الخليج ما زالت عالقة بالأذهان. (موقع استراتيجى، بداية من فانكوفر وحتى فلاديفوستوك).

٣ ـ تمثل غزوا ثقافيا ومحاولات تهدف إلى محو الشخصية والرغبة فى تحطيم إعادة تجديد الثقافة العربية الإسلامية.

٤ ـ تتسم علاقاتها الاقتصادية بدول المغرب العربى بعدم التكافؤ والسيطرة ولا تقبل بوجود مغرب عربى قوى.

المحور الثانى: المغرب العربى كما تراه فرنسا.

اولا: النقاط الايجابية:

١ ـ شعور بالحنين الاستعمارى ولما يمثله من مجتمع غير مألوف بالنسبة لها.

له جاذبية شرق قريب. (موقع سياحى واهتمام بالثقافة المغربية العربية)

٢ ـ سوق قريب يتيح الفرصة لمنافذ بيع (مورد للمواد الأولية وخاصة تلك المتعلقة بالطاقة).

٣ ـ عمالة رخيصة (منبع ايدى عاملة مؤهلة يمكن استيرادها).

٤ ـ شريك يعزز ثقل أوروبا الجنوبية أمام أوروبا الشمالية. (مجال للتحدث باللغة الفرنسية).

ثانيا: النقاط السلبية:

١ ـ عدو بالوراثة منذ عهد سارازان والأعمال البربرية. (مركز مواجهة مع الإسلام بالجنوب) ـ عدو اليوم والغد اذ يمثل تهديدا إرهابيا. (قاعدة خلفية للإسلام الفرنسى وخوف من أخطار الأصولية الدينية).

٣ ـ مخاوف من الهجرة المغربية المحتملة. وغزو فى المستقبل.

٤ ـ مخاوف من مغرب عربى قوى يصبح منافساً فى المستقبل.

كان ذلك مجرد تصور شمولى للموقف، كائن فى مخيلة الأشخاص والجماعات. وإن كان يعنينا بالفعل فهم الدلالات الحقيقية لتلك المحاور فإنها تتبع أساسا المنطلق الاجتماعى القائم فى المجتمعات المعنية والذى يحدد الإطار الذى تظهر من خلاله التحديات الحقيقية.

ومن هذا المنطلق تخضع المنطقة بأكملها لمنطق يقوم على أساس إصباغ صفة العالمية على النظم والمعايير والقيم كمرحلة عليا تسبق مرحلة التعميق التى بدأت بالفعل على نطاق واسع وتهدف إلى جعل السلع والخدمات عالمية. ففى ظل ظروف تختلف اختلافا كليا فى الضفتين طرحت مسألة كيفية التواؤم وظروف التنظيم العالمى الذى يفرض معاييره على الجميع مما يدفع كل مجتمع إلى إيجاد الإجابات الخاصة به بما يتوافق وامكانياته المتاحة. ويمكننا أن نعرض للشروط الجديدة الخاصة بذلك النظام العالمى والتى تحض المجتمعات على معرفة أين هى من نقاط ثلاث هى : القدرة على التنافس، تحديدالهوية، والوصول إلى العالمية.

أولا: القدرة على التنافس:

١ ـ بالنسبة لفرنسا:

● تنتمى فرنسا إلى قطب من أقطاب المنافسة. وفى ذات الوقت تلقى منافسة من داخل القطب الذى تنتمى إليه من جانب ألمانيا.

● يواجه القطب الأوروبى منافسة قطبين أخرين هما الولايات المتحدة واليابان.

● يقع المغرب العربى فى الجنوب المباشر لها.

٢ ـ بالنسبة للمغرب العربى.

● ينتمى لمجموعة تخضع للسيطرة.

● ادراج فى التقسيم العالمى الجديد الخاص بالعمل.

● قريب من أحد الأقطاب العالمية وبالتحديد من اوروبا.

● تقع فرنسا فى الشمال المباشر له.

ثانيا: الهوية

١ ـ فى فرنسا

● تاكيد على الهوية مع هبوط فى معدل السكان وأزمة اقتصادية.

● تاكيد على الهوية فى مواجهة النموذج الأنجلو ساكسونى المسيطر.

٢ ـ فى المغرب العربى

● تاكيد على الهوية مع ازمة اقتصادية

● تاكيد على الهوية فى مواجهة النموذج الغربى المسيطر بصفة عامة والنموذج الفرنسى بصفة خاصة.

ثالثا: العالمية

فى فرنسا:

● هناك إشكالية تتمثل فى وجود اطراف آخرين: ولقد بدأت على سبيل الاختبار الانفتاح نحو نموذج العالمية .

● استخدام اللغة الفرنسية كاتجاه لتاكيد القوة.

فى المغرب العربى.

تتمثل إشكالية الحداثة بالنسبة للمغرب العربى فى أنه قد بدأ تجربة الانفتاح من أجل اختبار القدرة على إثبات الذات على الصعيد الدولى ولكن حدث هذا فى ظل ظروف سيئة ومن هنا جاءت الأزمات.

وهكذا بدأت الصور والتخيلات والأفكار تكتسب معنى محددا خاصا بكل ضفة، وبدأت تتضح ملامحها من خلال المنطق الذى تتيحه الشروط الجديدة للتنظيم الاجتماعى.

وتلعب الذاكرة الجماعية وبالتالى التاريخ، دورا كبيرا وحتميا دون شك فى تحديد معالم تلك التصورات ولكن يجب الا نبالغ فى حجمها الحقيقى فقد ثبت مؤخرا أنه فى أغلب الأحيان قد تعيد الظروف الحالية تفسير معطيات التاريخ. ان مغرباً عربياً قليل السكان ومزدهراً وفرنسا آخذة فى النمو السكانى والاقتصادى لن يولد نفس القراءات التى تسود غالبا اليوم لتاريخيهما. وفى كل الأحوال، فإن فى المجال متسعاً أمام التصورات كى تسهم فى تحديد ماهية الضغوط التى تفرض نفسها على كافة التحركات فى المنطقة أيا كان مستوى التصور او التنفيذ. ولهذا يجب ان تتعدى تصورات التحديات الحقيقية للتعاون الإطار الذى وضعت فيه ويتعين أن تتطور لتشمل منهج وبرامج العمل. بمعنى الا تستقطب عمليات التعاون التى تهدف إلى خلق تعاملات مادية وخدمية، على اهميتها، كل الاهتمام. وقد أثبتت بالفعل الخبرة المكتسبة التأثير المحدود لهذا المجال على المجتمع المتلقى كما هو الحال بالنسبة للعلاقات بين الضفتين. فهو لا يأخذ فى الاعتبار كافة ما يحدث على صعيد أنظمة المعايير والقيم التى أخذت معالمها تتحدد. ويتميز الوضع الحالى بعدم توازن صارخ بين الشمال والجنوب لمصلحة الشمال، بصورة يصعب معها التحكم فى تاثيره على المدى البعيد.

حرى بنا أن نذكر فى هذا الصدد ردود الفعل التى سادت فى المغرب العربى خلال حرب الخليج والتى جاءت على نقيض ما سعت إليه وسائل الاعلام فى الضفة الأخرى. والتليفزيون ليس بالأداة الوحيدة التى تربط بين تصورات الجانبين، فهناك وسائل أخرى تعنينا جميعا تتمثل فى البث الإذاعى والسينما والصحافة والكتب. ولكن التليفزيون مطالب بأن يلعب دورا متميزا نظرا لتاثيره الكبير على المشاهدين. ففى حين تتوافد الصور القادمة من اوروبا وخاصة من فرنسا إلا انها لا تعطى صورة فعلية لهذا المجتمع. وهذا التناقض يقع فى قلب الإشكالية الحديثة التى تتصل بالعلاقات بين الضفتين خاصة إذا اضفنا إليه الحديث المتحرر حول حرية التنقل، وعدم التوازن المتصاعد فى مستوى المعيشة بين الجانبين.

لقد تضافرت كافة العوامل التى من شأنها إفساد الصورة التى تكونت لدى الضفة الجنوبية. وبعد أن كان الأمر لا يعدو التخيلات أصبح حاليا شبه يقين. وإزاء استحالة بلوغ مبلغ الشمال، سادت فكرتان لدى الجنوب، وهما إما أن يجعل من الشمال قدوة ويرفعه إلى مرتبة الأسطورة الذهبية التى تغذى الخيال. وإما ان يصوره على العكس من ذلك كشيطان يجعله مثالا لما لايجب أن يحتذى به ولما يتعين إبعاده بشكل قاطع.

إن ما يزيد من حدة الموقف هو أن الاتصال المباشر بالشمال لم يعد سوى اتصال بحضارته المادية متمثلة فى صورة النهيلع الاستهلاكية التى ينصرفون فى إضفاء الصفة المثالية عليها. بينما لا تمثل بالفعل للأغلبية سوى بضاعة زهيدة القيمة. وعلى هذا،

تتغير الظروف ليصبح الشمال مجرد عالم بعيد، وبدلا من أن نتعرف على جوهره نكتفي بالاقتراب من مظهره، خاصة وأن الصور التي تبث عبر القنوات التليفزيونيه لا تسهم بدورها في توصيل صورة قريبة لحقيقة الشمال ولما يهتم به الجنوب بوجه خاص والمتمثل في منهج العمل والنموذج الذي يمكن أن يحتذى به.

إن كلا الجانبين يخطىء في تقدير الجانب الآخر، وذلك لعدم معرفتهم بعضهم البعض معرفة حقة، وعلى هذا نجد أن التبادلات الثقافية بين الجانبين تقتصر على تبادل شعارات مقولبة بالإضافة إلى بعض الانطباعات. ولهذا فإن أى رغبة في تعزيز التبادلات الثقافية بين الضفتين يجب أن تمر أولا عبر معرفة أفضل بالطرف الآخر ليس في مظاهره السطحية وإنما فيما يتعلق بتفرده التاريخي العميق من خلال فهم النواحي العقلية الخاصة به، والتي أسهمت جميعها في أن يصبح عالميا. وطالما أن الضفة الشمالية لم تدرك أن المغرب العربي قد أسهم من خلال ابن رشد وابن خلدون إسهاما مباشرا في حداثة أوروبا وفي تفكيرها الذي يتسم بالعقلانية فستظل النظرة التي يولونها للضفة الجنوبية قاصرة مبتورة. كما يتعين على الجنوب أن عظمة الحضارة الإسلامية التي نغرق في التباهي بها قد بدأت باستيعاب ميراث الشمال في تلك الحقبة سواء في بغداد أو اسطانبول أو فاس. وعلينا أن ندرك أن رفض المنهج الشمالي هو إنكار لذاتنا بما أن ذلك المنهج لا يقتصر بأي حال من الأحوال على مكوناته التاريخية الأوروبية اقتصارا كاملا.

والغريب أنه في ظل عالم يتأكد فيه منطق تحديد الهوية بسرعة كبيرة ما زالت دول البحر الأبيض المتوسط تشكل مجموعة غير متجانسة، تتسم بازدواجية من العبث تجاهلها. ومن هنا فإن أية تطلعات خاصة بالتعاون في المنطقة تفترض أن يتم تحديد رؤية منهجية مشتركة مسبقا يمكن الرجوع إليها لاستخلاص بعض المبادىء التي يجب أن تتحدد معالمها قبل اتخاذ أى خطوة فعلية في هذا الصدد. تلك الرؤية المشتركة تفترض بالضرورة أن يقوم الجانبان ببذل جهود في إطار عملية إثراء ومضاعفة التبادلات الثقافية، تبدأ بقراءة جديدة للتراث وبوضع معايير وقيم معاصرة، وهي ليست بالمهمة اليسيرة، خاصة وأنه لم تتوافر بعد الشروط التي تتسم أو تفتقر إلى الموضوعية التي تكفل تحقيقها خاصة مع تصاعد الحركة الأصولية في الجانبين.

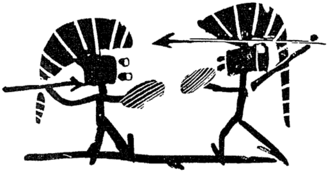
وبعيدا عن مجال التبادلات الثقافية، فإن المشكلة الرئيسية بالفعل في مستقبلها كمنطقة قابلة للاستمرارية في عالم يموج بالمتغيرات. ومنذ الوهلة الأولى يبدو أن الشمال هو الجانب الذي ينعم بحظ أوفر نظرا لانتمائه لأحد الأقطاب العالمية الثلاثة. ولكن لا شيء يجزم أنه على المدى البعيد وفي ظل منافسة عالمية تشتد ضراوتها يوما بعد يوم سيظل هذا القطب على حظه كما يبدو لنا اليوم. فمن يدرى أن المصالح الداخلية للقطب الأوروبي سوف تبقى على المدى البعيد متوافقة دائما بين شماله وجنوبه. وبالطبع، في ظل عدم التوازن الآخذ في التصاعد بين الضفتين فإن أحدهما خاصة الشمال لن يظل على لامبالاته بمصير الجنوب.

ويمكننا أن نلاحظ حالياً أن القطبين العالميين الآخرين المتمثلين في الولايات المتحدة الأمريكية واليابان قد أخذا في تحديد معالم علاقتهما بجنوبهما المباشر، الأول بفضل اتفاقية «النافتا» التي تضم المكسيك والثاني بفضل سياسة ديناميكية تجرى شيئا فشيئا تحولات عميقة بآسيا. وأمام هذا السلوك ذى الرؤية الشاملة بعيدة النظر يجدر الإشارة إلى السلبية المفرطة التي يتعامل بها القطب الأوروبي مع جنوبه. وأيا كانت قيمة الحجج التي يسوقها بدءا بما يحدث في الشرق ويستقطب بالفعل جهود المجموعة الأوروبية فإنها لن تصمد لاختبار جاد يضع تصورا للموقف على المدى البعيد. ذلك أنها مسألة تتعلق بمصالح كل من أوروبا والمغرب العربي الذي يقع في جنوبها المباشر، والذي يمكن أن يشكل معها مساحة مشتركة لا تقتصر على المجال الاقتصادي فقط وإنما ستكون ذات طابع أكثر شمولية فتصبح مساحة للخلق. وسوف يمكننا هذا التصور من تحديد التبادلات الثقافية ذات العلاقة المباشرة مع الموروثات التاريخية إضافة إلى متطلبات العالم اليوم وتحديات الغد.

في ظل تلك الإشكالية المتعلقة بمساحة الخلق المشتركة التي تمزج الجانب المنهجي بالجانب المادي في توافق شديد يجب أن يمثل الجانب الآخر انطلاقا من منطق جديد يقوم على تبادلات أكثر توازنا، وإلا فقد نشهد مواجهات خطيرة بين الأصوليين في شطري البحر الأبيض المتوسط. ■

[ت. ش. م]

إعـــادة خـلـق
البـــحـــر الأبيض المتـــوســـط



بـول بـالتـــــا

ترجـمـة:كـامـيليـا صـبـحى

فـالبـحـر الأبيض المتـوسط، أهو مـجـرد مكان يشعرنا بالحنين؟ هناك ملحوظة بسيطة رغم أهميـتـهـا، نعلمهاتماما وتفرض نفسها على الساحة وهى أن ذلك البحر الذى كـان مـهـدا للأديان الثلاثة الكبرى الموحدة الموحاة ومهدا للحضارات، والذى طالما قال عنه نيتشه إنه البحر الأكثر إنسانية، ظل عبر الاف من السنين مركزا للعالم، بل كان العالم ذاته. ومما لا شك فيه أنه ظل أيضا دائما وبانتظام موضعا للمجابهات والمصادمات.. فلقد شهد صراع الفرس ضد الإغريق وصراع رومـا ضـد أثينا وبيزنطا ضد رومـا والصليب ضد الهلال والعثمانيين ضد أوروبا والقوى العظمى ضد الجنوب.. كـمـا أنه ظل دائما ملتقى لمختلف التبادلات منذ عصور سحيقة، ولقد شهد جميع الهجرات ومختلف عمليات المزج والاختلاط، فالمعابد اليونانية وليدة معابد الأقصر، وقد أثر اليونان فى مصر من خلال الإسكندرية، كما أثرت الصراعات البيزنطية على الإسلام. وجدير بالذكر أنه لولا إسهامات الحضارة العربية لما قـامت «النهـضـة» ولما بلغت مـا بلغت، كما أن الصدمة التى أحدثتها فلسفة عصر التنوير والثورة الصناعية التى تتابعت فى مصر عن طريق «السان سيمونيين» كان نتاجها «النهضة العربية» فى القرن التاسع عشر.

ولنا بعد هذه التذكرة استنتاج، يتمثل فى أن البحر الأبيض المتوسط قد أصبح اليوم فى نظر غالبية المنظمات الدولية والولايات الأمريكية لا يمثل مجموعة سياسة جغرافية أو كيانًا جغرافيًا . لقد تفتت هذه المنطقة، فمتى بدأ أفولها؟ يرى البعض أن البداية كانت فى القرن الثامن عشر مع انحسار قوة الإمبراطورية العثمانية، ويذهب البعض الآخر فى اعتبار عام ١٤٩٢ البداية، وهو العام الذى شهد اكتشاف أمريكا وسقوط غرناطة وانحسارالإسلام العربى وطرد اليهود من أسبانيا.

والأدهى من ذلك تلك التهديدات التى تثقل كاهل البحر الأبيض المتوسط، من تلوث إلى زيادة مكثفة فى عدد المدن وتضـاعف رهيب لعـددالسكان فى الجنوب وتدهور الأراضى ونقص المياه إلى غير ذلك. تلك المشكلات قد تكون أشد خطورة وفتكا من الصراعات المسلحة. إن بعض الأرقام لتصيبنا بالدوار. ذلك أن الأرقام الحالية سوف تتضاعف ما بين عامى ١٩٩٠ و٢٠٢٥ من مرتين إلى ثلاث أو خمس أو عشرة أضعاف. ونستطيع أن نحكم على ذلك من خلال بعض الأمثلة. ولنأخذ مجال الزيادة السكانية وتضاعف عدد المدن. فى عام ١٩٥٠، كان ثلثا سكان المنطقة يعيشون على الضفة الشمالية مقابل ثلث واحد يعيش فى الضفة الجنوبية. سوف تكون هذه النسب على عكس ما هى عليه الآن عـام ٢٠٢٥ وفى عـام ١٩٨٥ بلغ تعداد سكان الدول المطلة على البحر الأبيض المتوسط ٣٦٠ مليون نسمة، فى حين يصل هذا الرقم الى ٤٥٠ مليـون نسمة عـام ٢٠٠٠ ويواصل ارتفاعه ليصل إلى ما يقرب من ٥٥٠ مليون نسمة عـام ٢٠٢٥. لم يكن هناك عام ١٥٠٠ سوى ثلاث مدن فى منطقة البحر الأبيض المتوسط، وكـان يبلغ تعداد سكانها أكثر من ١٠٠,٠٠٠ نسمة مقابل

مجموع عشرين مدينة فى العالم اجمع. زادت هذه المدن لتصل الى ١٤ مدينة عام ١٨٨٠ وليقفز هذا العدد ويصل إلى ما يقرب من المائة عام ١٩٩٠. ولن يمضى وقت كبير حتى يتضاعف هذا الرقم ليصل إلى ٢٠٠ مدينة فى غضون الف عام. وهكذا وطبقا للسيناريو الذى تضع له «الخطة الزرقاء»(١) تصورا، سوف يصل عدد سكان المدن إلى ما بين ٣٨٠ و٤٤٠ مليون نسمة! فمن سيقوم بزراعة الارض؟ أما بالنسبة للسياح الذين يفضلون شواطىء البحر الأبيض المتوسط، فسوف يرتفع عددهم من ٧٠ مليون ليصل الى ما بين ١٥٠ الى ٢٠٠ مليون سائحا عام ٢٠٢٥.

مزيد من الأرقام: الشواطىء التى تصل الى ٤٦,٠٠٠ كيلو متر منها ١٥,٠٠٠ كيلو متر على طول اليونان وجزرها، أصبحت مهددة. فهناك أكثر من ١٥,٠٠٠ كليو متر قد فسدت تماما ولا علاج لها. وسوف تشكل السياحة وتزايد المدن والصناعة حتى عام ٢٠٢٥ تهديدا حقيقيا للطبيعة وتسهم فى إنقاص حوالى ٥٠٠٠ كيلو متر من مساحة تلك الشواطىء. اما السيارات، فبقدر ما هى عملية بقدر ما تمثل عنصرا هاما من عناصر التلوث. وسوف يقفز عدد وحداتها الذى كان يبلغ ١٦ مليون وحدة عام ١٩٦٥ إلى ١٧٥ مليونا عام ٢٠٢٥. وفى حين يستقر معدل تزايد الطلب على الطاقة فى الشمال سوف يتضاعف هذا المعدل من خمس إلى ست مرات فى الجنوب. أما بالنسبة لاستهلاك المياه. فسوف يصل إلى ٥٠٪ فى الشمال مقابل ٤٠٠٪ فى الجنوب والشرق. أما الشباب الذين تقل أعمارهم عن ١٥ عاما ويمثلون ٤٥٪ من إجمالى عدد السكان فى الجنوب مقابل ٢٥٪ فى الشمال، فسوف يشكلون عبئا على فرص العمل. ذلك إن إجمالى عدد الاشخاص الذين يلزمهم فرصة عمل سوف يصل إلى حوالى خمسة ملايين شخص فى الشمال مقابل ١٣٥ مليونا فى الجنوب وذلك ما بين عامى ١٩٨٥ و٢٠٢٥. ولنتخيل منحنى الاستهلاك الغذائى.

التباعد بين الشمال والجنوب:

لقد حدث بالفعل تباعد ثقافى بين الضفتين. ومن بين العديد من القطاعات الثقافية سوف نتناول قطاعين أولهما الكتاب. يصدر فى أنحاء العالم كل عام حوالى ٥٠٠,٠٠٠ كتاب، منها ما يقرب من ١٢٥,٠٠٠ كتاب فى الدول الثمانى عشرة المطلة على البحر الأبيض المتوسط، وتقوم أربع دول من بينها بإصدار ٨٥٪ من اجمالى هذا العدد، وهى فرنسا وتصدر ٣٩,٠٠٠ كتاب، أسبانيا وتصدر ٣٥,٠٠٠ كتاب، إيطاليا وتصدر ١٩,٦٠٠ كتاب، ، ويوغوسلافيا التى تصدر ١٢,١٠٠ كتاب، وذلك طبقا لإحصائيات عام ١٩٨٨. ومن بين دول الجنوب والشرق يمكننا فقط التحدث عن تركيا التى تصدر قرابة سبعة الآلاف كتاب، ثم إسرائيل ومصر وتصدران اكثر قليلامن الالفى كتاب أما اتحاد المغرب العربى المكون من خمس دول فتقل حجم إصداراته بشكل قاطع عن حاجز الآلفى كتاب(٢). ثانيا، مجال البحث العلمى. فى بلدان أوروبا الأثنى عشر، تتارجح الميزانية المخصصة لهذا الشان بين ٦ ٪ فى البرتغال إلى ٢ ٪ فى فرنسا فى مقابل ٣ ٪ فى مجموع دول البحر الأبيض المتوسط الأخرى. ولقد أدركت دول الجنوب حاليا أنه مع غياب نظم بحث علمى خاص بها فإن التكنولوجيا التى تستوردها تزيد من تبعيتها للدول االأجنبية، وقد زاد من حدة هذه التبعية فرار العلماء الذين قدر عددهم فى اتحاد دول المغرب العربى وحده بـ ٢٥٠,٠٠٠ عالم خلال ٢٥ عاماً أى بمتوسط قدره ١٠,٠٠٠ عالم فى العام(٣).

لقد دلل التاريخ بصورة لا تدع مجالا للشك على ارتباط مقدرات الشمال بمقدرات الجنوب للأفضل والأسوأ على حد سواء. والآن، تفرض ثلاثة أسئلة نفسها علينا، أولا، هل يترك سكان الدول المطلة على البحر الأبيض المتوسط ذلك البحر نهبا لأن يصبح بحرا ميتاً؟ ثانيا، أيصنعون من حوض البحر الأبيض المتوسط قطبا جديدا من أقطاب الحضارة أم يكتفون له بدور هامشى؟ ثالثا، هل هم على استعداد للتعاون فيما بينهم بهدف مواجهة تحديات القرن الواحد والعشرين؟ وبصرف النظر عن المظاهر الخارجية، وعلى عكس ما نتصور ليست جميع الأجوبة عن تلك التساؤلات بسلبية.

شبكات وأبنية:

بدأ التحرك منذ ما يقرب من خمسة عشر عاما وبالتحديد عند وضع خطة العمل الخاصة بالبحر الأبيض المتوسط بمبادرة من لجنة البيئة التابعة للامم المتحدة عام ١٩٧٥. وكان الهدف الرئيسى من تلك الخطة هو مكافحة التدهور البيئى. ولقد دفعت تلك اللجنة بالعمل الى اتجاهات عديدة. وكان من بين الأنشطة التى قامت بها إصدار «الخطة الزرقاء» عام ١٩٨٩ تتويجا لعشر سنوات من البحث فى مجال مستقبل البيئة والسياحة والسكان والزراعة والطاقة إلى غير ذلك من المجالات. غير أنها لم تتضمن مجال التعاون الثقافى. وفى كل الأحوال لم يكن باستطاعة تلك اللجنة تناول كافة المجالات.وقد بدأت ملامح تلك الصحوة تتضح فى الثمانينيات. فعلى سبيل المثال وعقب إعلان ميثاق البندقية عام ١٩٦٤ واتفاقية حماية التراث الثقافى والطبيعى العالمى التى تم إبرامها عام ١٩٨٥ تحت رعاية اليونسكو، بادر سكان الدول المطلة على البحر الأبيض المتوسط فى ذلك العام بوضع تصور لمشروع المائة موقع أثريا كان أم تاريخيا أم طبيعيا، وخاصة تلك التى تحتاج إلى ترميم او حماية. كما اصبح لمشروع إيراسموس Erasmus اتباع، وكانت المجموعة الاقتصادية الأوروبية قد أقامت هذا المشروع عام ١٩٨٧ مما أتاح الفرصة أمام ما يقرب من ٥٠,٠٠٠ طالب عام ١٩٩١ للحصول على دبلوم من دولة أخرى، معترف به فى كافة أنحاء الدول الأعضاء، ولقد حفز نجاحه الجامعات الأوروبية لبدء مشروع كوبرنيق Copenicr بالتعاون مع دول أوروبا الشرقية وذلك فى عام ١٩٨٨.

وقد أملت الجامعات فى إقامة مشروع افيرواسAverroes الذى كان من شأنه الربط بين الجامعات العربية بل والجامعات التابعة لدول البحر الأبيض المتوسط. ولكن هذا المشروع يواجه العديد من الصعوبات وقد يبدأ خلال عام . وفى فرنسا، اتخذ الاهتمام بالبحر الأبيض المتوسط أشكالا متعددة. فعلى سبيل المثال فى عام ١٩٩١ قامت باستئناف دراسات كانت قد توقفت منذ عشرين عاما. كما عهدت بأحد الأبحاث الذى سوف يستغرق ثلاثة أعوام إلى مجموعة مكونة من عشرة أشخاص مختصين.

إن التعاون بين البحر الأبيض المتوسط فى مجال الزراعة والطاقة والرياضة بل والصحة أيضا هو تعاون جدير بالاهتمام. أما بالنسبة للمجالات الأخرى فالتعاون فيها ضعيف أو غير قائم أساسا خاصة فى قطاعات التدريب والبحث من أجل التنمية، وكذلك فى مجال السينما والتليفزيون وإلى غير ذلك من المجالات. لقد أقامت المدن شبكات من التبادلات فيما بينها. كما بدأت بعض أنماط التعاون الذى قام بين مدن الشمال بأكثر مما يقوم بين الشمال والجنوب. وهناك اقتراح بإنشاء اتحاد لمدن البحر الأبيض المتوسط غير أنه اصطدم باختلاف الشركاء الأوروبيون والعرب بشأن إسرائيل. ثم عاد هذا الاقتراح إلى حيز الوجود عام ١٩٨٢ بمساندة من منظمة المدن العربية ليصطدم من جديد بالصعوبات. نفسها غير أن ثمة جهودا جديدة تبذل بعد بدء المفاوضات الإسرائيلية العربية فى مدريد منذ بداية عام ١٩٩١.

وعلى الرغم من التيارات المعارضة، يبدو جليا أننا نشهد حاليا ميلاد رؤية جديدة، وتصور للمواطن المنتمى للبحر الأبيض المتوسط، لنصبح بذلك جميعنا مواطنين من خلال هذا التصور الجديد للمنطقة. إن التطور الذى تشهده الكرة الأرضية، والتعقيد المتزايد للمشكلات، وسرعة وسائل النقل والمواصلات والأخطار التى تهدد جميع من يقطنون ضفاف البحر الأبيض المتوسط بلا تمييز، كل تلك العوامل تحض هؤلاء المواطنين على التأمل والتفكير.

ويناشد الرواد جميع مواطنى البحر الأبيض المتوسط التفكر حول العلاقات الخاصة بهويتهم. إنهم لا يطالبونهم إطلاقا بالتخلى عن هويتهم ودائرة انتمائهم، وإنما يقترحون عليهم التركيز على كل ما هو مشترك بينهم ـ وهو كثير- وأن يضعوا صوب أعينهم كل ما من شأنه جمع شملهم دون إثارة الخلافات والاختلافات التى من شأنها التسبب فى الشقاق.

ما زال هذا التحول يتم ببطء وما زال يتلمس طريقه ويصطدم بصعوبات شديدة أحيانا، ولكن ذلك لا يمنع كونه تحولا حقيقيا بفضل جهود الرواد الذين يكثفون عملهم فى أكثر من اتجاه. مازال هذا التحول وليدا مترددا هشا، يمكن أن يتوقف أو على العكس من ذلك يمكن تشجيعه وتقويته بفضل نشاط يتم على ثلاثة مستويات. أولا: على صعيد المنظمات الإقليمية مثل المجموعة الاقتصادية الأوروبية واتحاد دول المغرب العربى وخطة العمل الخاصة بدول البحر الأبيض المتوسط ثانيا: على صعيد الدول المطلة على البحر الأبيض المتوسط وثالثا: من خلال المنظمات غير الحكومية. وعلى الرغم من تعثر هذا التحول رغم حداثته إلا أن التعاون بين المجموعة الاقتصادية الأوروبية واتحاد دول المغرب العربى يدعو للتفاؤل. إن التشاور الذى بدأ بين الأشقاء الخمسة المغاربة والخمس شقيقات الأوروبيات (البرتغال ، أسبانيا، فرنسا، وإيطاليا والتى انضمت إليهم مالطا فى أكتوبر من عام ١٩٩١) قد بنى على أسس صلبة متمثلة فى تكثيف التبادلات التجارية والثقافية فى الجانب الغربى من البحر الأبيض المتوسط. فقد بلغ حجم الصادرات والواردات التى تتم بين بلدان اتحاد دول المغرب العربى ودول المجموعة الاقتصادية الأوروبية وخاصة تلك التى تقع فى الجنوب، من ٦٠ الى ٧٥٪. وقد تقدمت أخيرا كل من أسبانيا وإيطاليا باقتراح من أجل إقامة مؤتمر للأمن والتعاون بين دول البحر الأبيض المتوسط على غرار مؤتمر الأمن والتعاون الأوروبى. ذلك أن دول المجموعة الاقتصادية الاوروبية الواقعة على البحر الأبيض المتوسط تدرك بالفعل أنه إذا لم يتم فى الحال بدء تعاون مشترك فإن النتائج التى قد تنجم عن جنوب غير مستقر يمكن أن تنعكس آثارها على أوروبا ككل. ويجدر بالمثل تشجيع

مضاعفة الاتصالات بين جميع القطاعات ومنها الهجرة والصداقة وكذلك فى المجالات العلمية والطبية والفنية والتجارية والرياضية. أى تشجيع التعاون باختصار بين كافة المنظمات غير الحكومية لإقامة روابط إنسانية وثيقة.(٤)

إن الكل يتشكك فى قدرة البحر الأبيض المتوسط على أن يكون له مستقبل، ولنذكرهم فى الختام بتلك العبارة البليغة لفيرناند برودل والتى يقول فيها «إن البحر الأبيض المتوسط هو نتاج لما يصنعه البشر». وعلى هذا، فإن إعادة خلق المنطقة تقع على عاتق سكانها.■

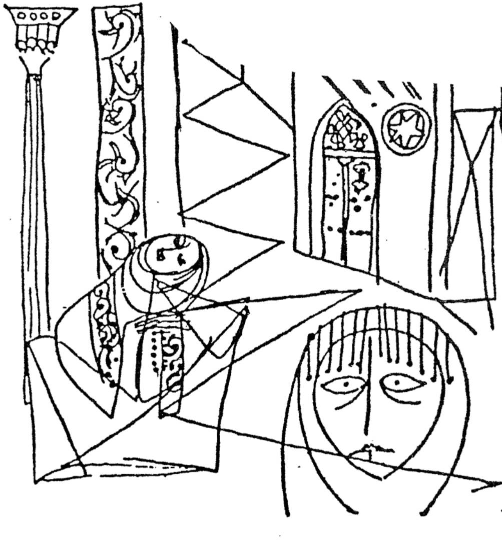
الهوامش

١ـ الخطة الزرقاء ومستقبل حوض البحر الأبيض المتوسط. تحت إدارة ميشيل جرونون وميشيل باتيس، نشرت فى «إيكونوميكا» فى باريس عام ١٩٨٩. والكتيب الخاص بالخطة الزرقاء صدر أيضا عن «إيكونوميكا».

٢ ـ «إعادة خلق البحر الأبيض المتوسط. حقائق وآمال التعاون» بول بالتا. صدر عن «لاديكوفيرت» باريس عام ١٩٩٢.

٣ ـ «المغرب العربى والاستقلال عام ٢٠٠٠» بول بالتا ـ «لاديكوفرت» باريس عام ١٩٩٠.

٤ ـ هناك العديد من الأمثلة التى يمكن الرجوع إليها فى كتاب «إعادة خلق البحر الأبيض المتوسط»السابق ذكره.



الفصول والغايات

رسائل جمال حمدان فى شبابه!

مغامرة حسين عفيف الشعرية!

٤٨ جمال حمدان ، رسائل طالب بعثة ، تقديم وتعليق : محمد محمود حمدان. ٥٦ حسين عفيف ، سيرة حياة ومغامرة الشعر ، تقديم : عبد العزيز موافى . ٥٩ حسين عفيف .. الأرغن ، محمد غنيمى هلال. ٦٤ الإطار النظرى للشعر المنثور عند حسين عفيف ، ع . م . ٧٠ الشعر المنثور .. بقلم : حسين عفيف. ٧٢ وراء الغمام للشاعر إبراهيم ناجى ، بقلم : حسين عفيف . ٧٥ قصيدتان ، شعر : حسين عفيف .

٧٦ مختارات شعرية مترجمة ، ترجمة الشاعر : حسين عفيف .

جمال حمدان



الأستاذ رئيس تحرير مجلة القاهرة الغراء..

تحيات الإجلال والتقدير وبعد،

فهذه ثلاث رسائل مما كان يبعث به إلىّ شقيقى الدكتور جمال حمدان أثناء مقامه بإنجلترا سنة ١٩٤٩، وقد قدّمت لها وعلّقت عليها بكلمات قصار توضح ما يحتاج إلى التوضيح. ورأيت أن أخصّ بها المجلة التى اكرمت جمال وكرّمته، حقّاً واجباً لها ـ ولكم ـ فى التحية والتكريم. فإذا وافقت هذه الرسائل منهج المجلة وخطتها فى النشر كان ذلك من أسباب غبطتى بنشرها على صفحات القاهرة، وإلاّ فيسعدنى أن تحتفظوا ـ شخصياً ـ بهذه النسخة تقدمةً متواضعة وتذكاراً لاشك انه سيقع منكم موقع الرضا والإعزاز.

ولكم خالص تحياتى وشكرى وتقديرى والسلام،

١٠/ ١٠/ ١٩٩٣ — المخلص

(٤ شارع النور ـ الدقى) — **محمد حمدان**

هذه الرسائل

إذا كانت الرسائل الخاصة تعدّ جزءاً لا يتجزأ من شخصية الكاتب وفكره، ومن سيرة حياته أيضاً، فهذه الرسائل التى كتبها أخى جمال حمدان فى سنة ١٩٤٩ أثناء وجوده فى بعثته العلمية بإنجلترا؛ وبعث بها إلىّ فى مصر؛ تعطى صورة صادقة وطبيعية لشخصية جمال حمدان فى تلك المرحلة من مراحل حياته، وهى مرحلة النشأة وبداية التكوين العلمى والثقافى.

وقد يلاحظ على هذه الرسائل غلبة المشاعر العاطفية وقدرٌ من روح المجاملة للأخ الشقيق الأكبر وربما لهذا السبب راودنى التفكير فى حجب بعض أجزائها التى تعرض لهذه الجوانب الشخصية. ولكننى عدت فرأيت نشرها كما هى بكل صدقها وعفويتها وبساطتها لتكون فى جملتها أدلّ على شخصية كاتبها وأصدق تصويراً لمشاعره وأفكاره وانطباعاته فى تلك المرحلة من حياته.

(م. ح)

رسائل طالب بعثة

تقديم وتعليق

محمد محمود حمدان

* الكاتب هو الشقيق الأكبر لجمال حمدان، حقق والف عدداً من كتب التراث القديم والمعاصر منها «تاريخ الإسلام للحافظ الذهبي»، وله تحت الطبع كتاب «من رسائل العقاد».

الرسالة الأولى*

أخي الحبيب محمد بك

خطابك النفيس آية فى الرقة والنبل والعظمة الخلقية، إلى جانب انه ـ طبعاً ـ تحفة بلاغية أدبية!

آسف انى مضطر أن أبتر الخطاب وأختصر حتى لا يتضخم حجم الجواب.

شوقى إليك يزداد جداً، وخطابك حرّكنى حقاً.

وقد لا تصدقنى إذا قلت إنى قرأته سبع مرات!

سرّنى جداً أن تكون صحتك فى اطراد وتقدّم ـ وأرجو الله أن يمنحك كل العافية والقوة وأن يحقق لك كل أمانيك. إنى شاكر جداً لك تعبك وجهدك الكريم فى مسألة «الماهية». ومسرور أن تتصل بصفىّ وستجد فيه شاباً نبيلاً جداً. وأرجوك بهذه المناسبة أن تشرف القسم يوماً بزيارة، وثق أنّ لك هنا أحباباً وأصدقاء: العالم ـ أبو الحجاج ـ صبحى ـ كمال أبو طربوش ـ صفىّ.

إلماعتك إلى «ولز» فيها شرف «لو تعلمون» عظيم، «وخلّينا على قدّنا» (على قدّ لحافك مدّد رجليك ياعم لولو أمين) ومع ذلك فإنّ أخاً لك ـ «لشو» الشرق الجديد ـ جدير بأن يكون «ولزه»!! وأخو الوز عوّام. وكل ذلك إليك ومصدره منك. تقول عن الشعر: عاجل واقع خير من آجلٍ مشكوكٍ فيه! حسناً إذنْ : خُذْ ياعزيزى

أخى تقول أين قريضى؟
وشعرى مكسور الجناح مهيضى
يقال ـ أبا الشعر ـ هيّا فإنّ
لدينا هنا منبعاً لا يغيض
تعال وغرّدْ على ربى التا

* بدون تاريخ.

ميز ففى فجره لمعة ووميض
ولاتَقُل : وأنت يالَوْلَوْ!
فكلّ بيانى محطَّم ومريض
فتارةً يكون بينى من الهزج الـ
ـقصير وطوراً من الطويل العريض!
قُبَلى وشوقى وتحياتى لك ولصدقى وفتح الباب والبطّاح وعثمان وحسن مع حفظ الألقاب.

الرسالة الثانية

ريدنج فى ٢٩ مارس ١٩٤٩
اخى العزيز محمد بك

الف تحية وسلام، وشوق لا يوصف بكلام (سجع على ما يرام!؟). إننى فى الواقع أشعر الآن بفراغ كبير، فلست أجد هنا إلاّ شبانا عابثين، وربما لا أجد، فعندها أتذكر الجلسات اللطيفة التى كنا نقضيها معاً أستمع فيها لنتائج قراءاتك الطويلة العميقة، واستفيد فى الوقت عينه من الاتجاهات الفنية والأدبية والخطوط العلمية التى تتحدث عنها وأنت فيها متأثر «بالأجواء الفنية» (!) والحق أن من الجحود ألاّ أعترف بفضل هذه المحادثات والجلسات، لأنها فى الواقع كانت المقْود الذى خرج بى من دائرة تخصصيّة مغلقة تخلق جموداً وضيقاً فى الأفق، إلى ميدان العلم الواسع الذى تغذّيه الفلسفة والأدب والاجتماع. فإليك وحدك يعود ذلك وكل أولئك.

اخى الحبيب

والله لقد وحشتنى حقّا، وحشنى فيك الأخ الكبير الرقيق، والصديق الحق الصدوق، والعالم الأديب الفنان. ولو صادفت فى «ريدنج» مخلوقاً عبقريا فلن يكون إلاّ غريباً، ولن يكون إلاّ صديقاً عابراً، ولن يكون إلاّ عالماً، أو فنانا، ولكن لن يجتمع فيه كل هذه الصفات والسمات .. التى أريد لها أن تتحد فى شخصك فتجعل منك مثلاً أعلى.

والآن أيها الفاضل الكريم. أسأل بلهف عن صحتك والأحوال، وهل هى خير وعال؟ أرجو أن تكون على خير ما أشتهى وتشتهى.

وما دمنا تكلمنا عن «الأجواء الفنية» فهل لى أن أستفسر عما تم فى مقالاتك وكتبك؟ عن صدقى والعقاد والسباعى؟ ماذا تم فى كتابك المرموق المنتظر عن السباعى؟ هل أكون متفائلاً جدا إذا تصورت أنه الآن فى المطبعة أو على عتبة المطبعة .. فلقد فهمت أن طه باشا يستعجل العمل؟

وما أخبار الوسط الأدبى فى مصر؟ هل أخرج أستاذنا العقاد كتاب «الإنسان»؟ إننى لازلت أتصوره كتابا نصفه أنثروبولوجى ونصفه فلسفة، وإلاّ فماذا يكون؟ وهو بهذا يصير خير تمديد لكتاب «الله»، والكتابان متكاملان بلا ريب.

وماذا عن الأستاذ أدهم؟ إننى أتخيله الآن قابعاً فى مكتبته غارقاً فى بطون أسفاره يرتشف ويجمّع ثم يمجّ ويصبّ ويركز! .. وقد كان آخر ما ظهر له «فيراتا» ولكنى أنتظر أن أسمع أن مؤلّفه الأحدث (؟) هو محض اجتماع وسياسة وفلسفة، فذلك خير مابرز فيه أدهم بلا افتراء.

ثم ماذا عن الأستاذ صدقى، رجل الفن الذى استهواه المايسترو الطليانى، والأوبريت التوسكانى، والتصوير الفلورنسى؟ لقد كنت أنقّب اليوم فى مكتبة متواضعة فى «ريدنج» فوجدت كتابا لجون رسكن وعنه، فذهب ذهنى بشكل تلقائى لا شعورى إلى عبد الرحمن صدقى .وربما كان هناك وجه شبه : فكل منهما رجل يفهم فى الأدب والشعر والنقد والتصوير والفن؟؟ أليس كذلك؟ هل تتكرم ـ إذا كنت تقابله هذه الأيام ـ فتنقل إليه سلامى وتحياتى؟

هل تتفضل بجواب مطّول يؤنس وحشتى هنا تحدثنى فيه عن الأحوال والأعمال .. وعن مشاريعك وبرنامجك قوّاك الله. إننى أنتظر هذا بفروغ صبر!

ثم ارجوك الا تتضايق من كل هذه الطلبات:

توصيل سلامى إلى الأخ الأستاذ حسن فتح الباب، وإبلاغه اننى قابلت حلمى عبد الحافظ (صديقه المعيد بكلية العلوم) فى لندن والذى استقبلنى احسن وأطيب استقبال، وتحمّس لمساعدتى، وانه يقرئ حسناً السلام.

لقد عثرت منذ بضعة أيام على مكتبة بنت حلال فيها كتب نُصّ عمر، تباع أغلبها بنصف شلن. وفيها كنوز. وعلى فكرة، الكتب الحديثة والمكتبات الحديثة تخلو هنا من التحف العلمية التى ظهرت منذ ٥ ـ ٦ سنوات فما أكثر ولهذا لا تجد ما تريد إلاّ فى مكتبة كهذه. وهى فى طريقى من اللوكاندة إلى الجامعة. ولقد «صفقت» منها عدّة كتب كنت «منمّراً» عليها من قديم وأنا فى مصر. وكل منها بـ ٦ بنس أى ٥ تعريفة لا أكثر ولا أقل! فيا بلاش!

والكتب الأدبية كثيرة عن رسكن وسكوت وديكنز وبرونت و و .. إلخ، ولكن المشكلة هى النقل، فهذه الكتب أرخص فى مصر مما لو ارسلت من هنا .. فهنا المشكلة. ولهذا ستعذرنى إذا كنت لاأرسل شيئاً إلاّ ماندر وأعرف انه ليس فى مصر لأنه قديم الطبعة جدًا أو أعرف أنك تبحث عنه طويلاً من زمان .. وقد اشتريت مثلاً تسلسل الإنسان Descent of Man لداروين فى حالة جيدة (٧٠٠ صفحة قطع كبير) مجلد فخم بـ ٦ بنس! وعندى من مجموعة Home Uniu Library بعض الكتب الجديدة التى لم تفتح كل منها بـ ٦ بنس مثل (يمكن أن تراجعها على فهرس مطبوعات المجموعة فى اى كتاب منها لديك):

أرثر كيث The Human Body وجريجورى Making of the Earth وجديس وأرثر طومسون Evolution وارثر طومسون Intro-duction to Science والكتابان الأخيران مدهشان جدًا!

واشتريت من البنجوين ـ بليكان = (٦ بنس كل منها):

Science the Nation What Happened in History (مهم جداً) جوردن شيلد Practical Economics Cole وانا «أعسعس الآن عن كتاب Soèialism in Evolution By Waddington» و Geology in Service of Man وكثير من هذه الكتب يهمنى من ناحية المنهج العلمى لا المادة نفسها. وعندى ثروة هائلة (برضة بسته بنس!) من مجموعة Every Man's Library هى لسير تشارلز ليل Antiquity of Man كما وقفت على كتاب Darwinism تأليف الفرد رسل ولاس فى حالة مدهشة مجلد ٥٠٠ صفحة قطع كبير ـ بستة بنس! تحيا المكاتب الـ Second Hand!

وفى نفس المكتبة وجدت ٣ كتب مهمة لك، وكل منها برضه بستة بنس، بل بأربعة!

الأول لكارلايل، وقد اتضح لى ـ ساعة كتابة الجواب ـ انه ٧ اجزاء، وأن هذا ليس إلا واحداً منها، وقد رأيت نسخة أخرى منه فى ركن من المكتبة أذكره جيدًا واعتقدت انه نسخة مكررة، ولاشك انه جزء آخر خلاف ما اشتريته، ولولا بعد المكتبة عن اللوكاندة لعدت وآتيت به الآن .. فإلى مرة أخرى، ولربما يفيدك هذا الكتاب فى موضوع كتاب السباعى، إذ ربما يكون السباعى قد ترجم منه غير كتاب الأبطال؟!

الكتاب الثانى لتولستوى عن عقيدته، وربما يكون العقاد قد ناقشه فى كتابه عن الله ـ لست أدرى.

والثالث ـ ثالث الأثافى ـ قد يكون أهمها: رباعيات الخيام لفتز جرالد التى ترجم عنها المازنى، وهو يمتاز بأن فيه مقدمات وسيرة حياته وتصوير العصر ثم نقد طويل جدا.

وأهم الكتب الحديثة من تحت المطرقة فى إنجلترا كتاب بلاكت عن الذرّة والذى أثار ضجة. ثم كتاب ارنولد توين بى Toynbee المؤرخ العالمى The Study of History وثمنه حوالى ١,٥ جنيه.

أخيراً سلامى إلى الأساتذة البطاح وعبد الحميد حسن وعثمان للمرة الثانية.

هل لك أن تهمس فى أذن الأستاذ عبيدة بأن لولو اشترى مجموعة مؤلفات فرنسية تعجبه تماما وأنه سيخفى تفاصيلها حتى لا يشغله عن الدروس هذه الأيام؟ وحالما ينته العمل سيرسلها إليه .

وأنقل قبلاتى إلى بنتنا العزيزة، وساسو وعبوط وفوزية. وسلامى وتحياتى لبابا ولك وللجميع.

اخوك

جمال

70,Erleigh Road,
Reading,
Berkshire.
England

الرسالة الثالثة

ريدنج فى ١٩ يولية ١٩٤٩

اخى العزيز الأستاذ محمد بك

لعلى مقصر جدا فى عدم الكتابة إليكم جميعا طوال هذه المدة الطويلة حقا. ولعل خلقك هو الذى لم يشأ أن يلومنى على ذلك فى خطابك الأخير (١٣ يولية) ولكنها الظروف كما تعلم. والواقع أننى لم أكتب خطاباً منذ شهر تقريباً لمخلوق. والذنب كما تعلم ذنبى أنا، فأنا فى خطاباتى لا أجيد - ولايمكننى - أن اتخلّص من «الرَّغْى»! ولكننى وطنت نفسى ووطدت عزمى على الاختصار.

واحب قبل السلامات والشخصيات أن أقول إن السبب الحقيقى الذى منعنى من الكتابة هو أننى لم أكن مستقراً، وكان فكرى دائماً مشغولاً بالمشاكل التى نجمت هنا فى الجامعة، وهى أشياء لم أتوقعها. عُدْ معى بذاكرتك إلى الوراء. كان طلبى هو للدكتوراه كما تعرف، ولم أتقدم إليها إلا بناء على حثّ وموافقة ميللر وموجى. وكنت أتصور - وهما أيضاً - أن الموافقة «فى جيبى». ولكن مجلس الأبحاث - ولم يكن ميللر عضواً فيه - رفض على زعم أن سنىّ أصغر من أن تسمح بالدكتوراه مباشرة! وقد تضايقت أولا ولكنى عدت فوجدت ألاّ داعى للقريفة والاشمئناط. وقد اقترحوا أن أعمل مع واحد من علماء الأنثروبولوجيا لمدة سنة فى الغيط وبعدها أتقدم للدكتوراه.فوجدتنى - إذا فعلت - الخاسر. ثم أين هو هذا المكان وو .. إلخ؟

ولهذا تقدمت إلى الماجستير، وقد وصلنى خطاب المسجل بالموافقة النهائية على اعتبارى فيها من اكتوبر القادم. وهذا كله وقت ضاع طبعاً. ولكنى كنت قد قابلت حسام الدين فى لندن واطلعته على تطورات الموقف، واسف له، وقال إن مشكلة الوقت هينّة فنّمد لك المدة فى النهاية «تيرماً». زيادة. ولقد وطنت أمرى على أن أقضى فى انجلترا أطول مدة ممكنة وأن آخذ الدرجتين تفادياً للمشاكل واستكمالاً لقراءتى، كما أنى كنت سأرهق نفسى إرهاقاً فوق التصور فى حالة الدكتوراه مباشرة، والمنبت لا أرضاً قطع ولاظهراً أبقى كما لايخفى! وموضوعى الآن هو «سكان الدلتا الوسطى - أى المنوفية والغربية». وكنت مُعدّها فى ذهنى للطوارى»، وهاهى نفعت والحمد لله.وهى موضوع فذّ بالنسبة لى . وفيها مجال لجديد. وبهذه المناسبة هل تعلم أن تغيير الموضوع والرسالة معناه بدء مضايقات وعكننة لك؟ قال وكيف كان ذلك يارسول الله؟ إن موضوعى الحالى مرتبط بالأبحاث الفنية بوزارة الشئون الاجتماعية !! فهل تستطيع أن تخدمنى فى النقط الآتية:

أ - هل ظهر تعداد ١٩٤٧ كاملاً (أعنى كله لا النتائج الأولية)، وهل ظهرت [الكراسات] - الذى أعرفه أنها تحت الطبع. فمتى ستظهر. هذا مهم جدا.

ب - لجنة مشكلة الفقر. ماذا كان من أمرها، وهل تعرف شيئاً عن أعضائها، وهل طبعت شيئاً، وهل لديها مواد خام لم تنشر؟

جـ - هل قابلك شىء فى قراءاتك فى كتب العرب القديمة عن : عدد سكان أى منطقة من مصر، أى شىء عن السكان فى أى جزء من العالم، أى شىء عن عدد العرب النازحين إلى الحوف وبطن الوادى وو.. وإلخ. أى شىء عن الغذاء والسكان، عن الفيضانات الواطئة ومجاعات مصر وعدد موتاهم بسببها .. الخ.

ولعل بعضاً من هذه الأسئلة لن يحظى بجواب إلاّ بعد حين .. ولكننى فى الانتظار. (ورداً على سؤالك : ليس عندى أى امتحانات ولست مرتبطاً بالتيرمز).

أما عن مسألة صدقى بك، فقد تلقيت منه فى يوم ٨ يولية إفادة بأنه نزل لندن من أيام فى أثنيوم كورت هوتيل. وكنت يومها فى أوكسفورد أزورها لأول مرة، وهى «مش بطّالة» وسأفيد من مكتبتها فيما بعد. وفى صباح ٩ يولية كلمته بالتليفون من ريدنج فى الصباح لأضمن وجوده قبل خروجه، أبلغته أننى قادم إليه توّا. ولقيته فى النادى المصرى .. وذهبنا إلى تيت جاليرى Tate Gallery للفن والتصوير، وقضينا فيه - مع طالب فنون مصرى هنا يعرفه صدقى - ساعات طويلة وتغدّينا فى رستوران الجاليرى نفسه. وبعدها أفضى إلىّ برغبته فى زيارة إقليم البحيرات. وشعرت أنه يريد رفيقاً، فقررت الذهاب معه. وفى يوم ١٤ يولية كنا فى قطار وندرمير. وكانت الرحلة من لندن إليها ٧ ساعات تقريباً. وقضينا فى إقليم البحيرات ٤ أيام جميلة ولو أن السماء كانت ضنينة علينا بأشعتها. ورأينا مقر وردزورث ورسكن وسكوت وكولردج. وتنزهنا كثيراً فى السيارات وعلى البحيرات فى السفن. وقد عرفت فى هذه الفترة

لماذا رسم محمد حسن بك صدقى على أنّه روميو ١٩٤٦ !!! (*)، فإنه لمغازل جرىء جدا وطمّاع جدا. وسيقصّ هو عليك تفاصيل ذلك! وقد أرانى الديوان، وكانت معه نسخة واحدة منه، وقرأت ماكتبته انت والأستاذ حسن (سلامى وأشواقى إليه).

وبالأمس عدنا إلى لندن وأوصلته إلى لوكاندته، حيث وجدنا هناك عدّة خطابات له، منها خطابك إليه، وقد قرأته.

وعلى ذكر رمضان أقول: أعاده الله عليكم وعلى الوالدين والأسرة كلها بخير. وأهنئكم بقدوم العيد السعيد ثم أقول إننى فاطر. فقد رتبت كل أمرى قبل رمضان وأحضرت الجبن والجوز .. إلخ عُدَّةً للسحور. ولكن المراة الإيطالية الملعونة اصرت على عدم تغيير مواعيد الأكلات وتشاجرت معها بسبب ذلك. وهناك عوامل أخرى كثيرة. وآمل أن يغفر الله لى، وسأعوض كل هذا فى مصر بعد عودتى إن شاء.

لم أسمع بحفلة أم كلثوم، وأنا آسف لذلك بالفعل. ساءتنى وفيات مصر، خاصة صادق ومطران.

سلامى وتحياتى وقبلاتى إلى بابا ونينا الغاليين، وإلى الجميع فرداً فرداً وخاصة عبّوط وساسّو وفوزية.

سأكتب إليهم قريباً إن شاء الله. فإلى اللقاء

جمال

70,Erleigh Road,
Reading,
Berkshire.
England

التعليق على الرسالة الأولى

هذا جزء من أول رسالة أرسلها جمال إلى العائلة فى القاهرة، وقد خصّ كلُّ فرد منا بخطاب خاص، وهذا الجزء الذى خصّنى منها، ولم أجد بقية الرسالة للأسف، ولهذا خلت من تاريخ كتابتها.

ويشير جمال فى هذه الرسالة إلى زملائه فى قسم الجغرافيا آنذاك؛ الأستاذ الكبير محمود أمين العالم ـ وكان أميناً لمكتبة القسم ـ والأساتذة الدكاترة الأجلاء يوسف أبو الحجاج ومحمد صبحى عبد الحكيم، وكمال ابو طربوش؛ ولم أسعد بلقائه او التعرف إليه؛ ومحمد صفى الدين أبو العز الذى يقول عنه «ستجد فيه شاباً نبيلاً جداً» وهذا هو معدن جمال الأصيل.

وسأعدى عن ذكر مناسبة ولز وشو، فإنها جمجمة من جمجمات الشباب وأحلامه وأمانيه!

وأطرف ما فى الرسالة هذا « الشعر» الذى نظمه جمال نيابةً عنى حين عزّنى أن اكتب إليه شعراً. وهذه فيما أعلم أول وآخر محاولة له فى كتابة الشعر. وعلى الرغم من أن ابياتها جاءت كما يقول «مكسورة الجناح» و«محطمة» بمعنى أنها غير موزونة، فهى بلا شك تدلّ على روحه الشاعرة وعلى الجانب الفنى الكامن فى أعماقه.

والإشارة فى آخر الرسالة إلى بعض الأصدقاءوالأستاذ الشاعر عبد الرحمن صدقى، والدكتور الشاعر حسن فتح الباب، وهما صديقا عمر، وسيمرّ بنا اسماهما فى هذه الرسائل أكثر من مرة والآخرون زملاء عمل فى وزارة الشئون الاجتماعية قديماً، وقد تعرف إليهم أخى جمال فى بعض المناسبات

---

* الصحيح: روميو ١٩٣٩ (م.ح)

التعليق على الرسالة الثانية

لاتحتاج هذه الرسالة إلى تعليق، فهى تتحدث عن نفسها إذا صحّ التعبير، وجمال فيها يبدو فى أحسن حالاته وأسعد لحظاته، وكأنه السابح المجيد ولكن فى خضم الكتب ! والقارئ يحسّ مدى تلهفه وانبهاره بالعالم المسحور الذى «انفتح» أمامه ـ فى مكتبات الـ «سكند هاند» ـ عن كنوز علمية ثمينة كان يتمنى منذ سنوات أن تتاح له قراءتها.

وهو حين يسترجع قراءاته فى مصر يذكر كتاب «الله» للأستاذ العقاد، وقد قرأه عقب صدوره فى سنة ١٩٤٧، وتصور أن يكتب العقاد بعده كتاباً عن «الإنسان». وقد صحّ حَدْسُه وأخرج العقاد كتابه «الإنسان فى القرآن» سنة ١٩٦١، وجاء الجزء الأكبر منه دراسة للإنسان فى مذاهب العلم والفكر، فإذا هو «نصفه انثروبولوجيا ونصفه فلسفة» تماماً كما توقع جمال.

وحديثه عن الأستاذين على أدهم وعبد الرحمن صدقى يدلّ على معرفة صحيحة باهتماماتهما الأدبية والمجال الذى يتفوق فيه كل منهما. وإنما خصهما بالذكر لأنهما كانا، مع الأستاذ العقاد المحور الذى تدور عليه حياتى الأدبية واهتماماتى فى ذلك العهد.

و «الأستاذ عُبَيْدة» الذى يشير إليه جمال فى ختام الرسالة، هو شقيقنا عبد الحميد، وهو الآن الدكتور عبد الحميد صالح حمدان أستاذ التاريخ الإسلامى بالجامعات الأوروبية «سابقاً» وهو الذى يلى أخاه جمالاً مباشرة فى ترتيب الميلاد.

أما «لولو» الذى اشترى مجموعة الكتب الفرنسية، فهو الدكتور جمال نفسه، وقد أطلق علية هذا الاسم منذ طفولته، وكان لايُنادى فى محيط الأسرة إلاّ به، وكان هو يوقع به خطاباته العائلية وإهداءات كتبه إلى «العائلة المقدسة» ـ والده ووالدته وإخوته ـ إلى وقت قريب. ولهذه التسمية قصة طويلة ليس هنا مكان تفصيلها، ولعلى اكتبها يوماً مّا.

و «نينا العزيزة» هى السيدة الوالدة رحمها الله، وهكذا كنا ندعو أمهاتنا فى جيلنا القديم.

و «ظاظا» و «ساسو وعبّوط» فى الرسالتين (٢ و ٣) أسماء التدليل لأشقائه الصغار، أو الذين كانوا صغاراً، فاصغرهم اليوم فى سن الخمسين.

التعليق على الرسالة الثالثة

للمرة الأولى يكشف جمال عن المشكلة التى واجهته عند التقدم لتسجيل رسالة الدكتوراه، حيث يذكر أن مجلس الأبحاث فى جامعة «ردنج» رفض الموافقة على تسجيل الرسالة كدرجة الدكتوراه بزعم صغر سنّه، فاضطر إلى التقدم لدرجة الماجستير أولاً، واختار لها موضوع «سكان الدلتا الوسطى»، ويبدو انه عدل عن هذا الموضوع فيما بعد، حيث كان هو موضوع رسالته للدكتوراه تحت إشراف أستاذه «أوستن ميلر» فى سنة ١٩٥٣.

ويتحدث جمال فى هذه الرسالة عن زيارته لمنطقة البحيرات برفقة الأستاذ عبد الرحمن صدقى الذى كان يزور انجلترا فى إحدى رحلاته الخاصة بمواسم دار الأوبرا (القديمة).

ويصف صدقى؛ أو روميو ١٩٣٩ كما صوّره المصور الكبير محمد حسن؛ بانه /«مغازل جرىء جداً»، ويعرف العارفون بالأستاذ صدقى، رحمه الله، ما فى هذا الوصف من صدق غير قليل! والديوان الذى يشير إليه جمال، هو ديوان «من وحى المرأة» فى طبعته الثانية، ولى ولصديقى الشاعر حسن فتح الباب مكان فيه.

و «مطران» الذى أسف جمال لوفاته، هو كما لا يخفى الشاعر الكبير خليل مطران، وكانت لى به صلة، أما «صادق» فقد اجتهدت فى تذكر مَنْ يكون، ولكنى اخفقت، فعليه رحمة الله كائناً من كان.

محمد محمود حمدان



للفنان : فؤاد كامل











حسين عفيف
سيرة الحياة
ومغامرة الشعر

أعد الملف

عبد العزيز موافى

في السادس من ديسمبر تمر ذكرى ميلاد حسين عفيف رائد الشعر المنثور في مصر، الذي ولد في السادس من كانون الأول (ديسمبر) 1902، وتوفي في السادس من حزيران (يونيو) 1979 عن خمسة وسبعين عاماً، أبدع خلالها أحد عشر ديواناً شعرياً، ومسرحية واحدة، ورواية واحدة، بالإضافة إلى كتابين.

كان حسن عفيف قد تخرج من كلية الحقوق في عام 1928. وقد انضم بعد تخرجه إلى حزب العمال الذي أسسه النبيل عباس حليم، ليناوئ به الملك فؤاد. وبعد اختلافه مع رئيس الحزب، قدم استقالته، وكانت هذه نهاية اشتغاله بالسياسة. وبعد تلك التجربة، انضم إلى جماعة أبوللو في أوائل الثلاثينيات. وقد أصدر أول ديوان له بعنوان «مفاجأة» في عام 1934 ثم ديوان «وحيد» عام 1938، فمسرحية «سهير» وديوان «الزنبقة» في نفس العام. وفي عام 1939أصدر ديوان «البلبل»، وروايته الشهيرة «زينات». وفي عام 1940أصدر ديوان «الأغنية»، وفي العام التالي أصدر ديوان «العبير». وبعد فترة توقف عشرين عاماً كاملة، أي في عام 1961 عاود إصدار إبداعاته ثانية، بدأها بديوانه «الأرغن» في نفس العام، ثم ديوان «الغدير» في عام 1965، ثم ديوان «الغسق» في عام 1968، وديوان «حديقة الورد» في نفس العام. وأخيراً، أصدر ديوان «عصفور الكناريا» عام 1977، أي قبل وفاته بعامين.

وربما كانت تجربة حسين عفيف الشعرية مباغتة للذاكرة العربية فنياً. ولأنها كانت تجربة باكرة، فإنها تتطلب منا الوقوف بإزائها لعدة أسباب:

أولاً: إن هناك تنازعاً مايزال قائماً، ليس على مستوى الأفراد ولكن على مستوى الشعوب، على السبق والريادة. ومن الواضح تاريخياً، أن حسين عفيف كان أسبق من الماغوط بأكثر من عشرين عاماً في إبداع القصيدة النثرية.

ثانياً: أن حسين عفيف كان رافداً ضمن منظومة ثورية شاملة، تمثلت في الحركة الرومانسية المصرية، خاصة بعد تأسيس جماعة أبوللو. وعلى الرغم من أنه يقف على يسار تلك الحركة، إلا أن أحداً لم يلتفت إلى مشروعه الشعري. ربما لأن هذا المشروع - في وقته - كان أكثر جراة مما ينبغي. وبالتالي، لم تستطع الحركة الشعرية، رغم اعترافها به، أن تستوعبه.

ثالثاً: أنه قد واكب إنتاجه الكثيف على المستوى الشعري، بعض التصورات النظرية عن ماهية الشعر

ومفهوم قصيدة النثر. وقد تبدو تلك التصورات بديهية، بل وربما باهتة بمنظورنا الحديث، لكنها بمنظور عصره كانت تمثل طفرة تنظيرية، حيث كانت تمثل تغيراً كيفياً فى فهم الشعر، وفى إعادة إنتاج الذاكرة الشعرية.

وإذا كان من المهم دراسة حسين عفيف ضمن الاتجاه الرومانسى فى الشعر العربى المعاصر، وجماعة أبوللو على وجه التحديد، فإن الأكثر أهمية هو رصد جوانب الاختلاف مع الرومانسيين، أكثر من الوقوف أمام عوامل الاتفاق. لأن جوانب الاختلاف هى التى حفرت له مجرى خاصاً داخل الحركة الرومانسية. وأهم سمات الاختلاف بينه وبين أقرانه، بينما كانت ثقافتهم هيللينية بشكل عام، وانجلو سكسونية بشكل خاص، كانت ثقافته شرقية، بمعنى أنها تقترب من أن تكون ذات نزعة إشراقية.

وإلى جانب فارق الثقافة، فإن هناك فارقاً فى الأدوات بينه وبين أقرانه، ونقصد به الإيقاع الشعرى. فهو وإن كان قد فرط فى الأوزان التقليدية،! إلا أنه فرض على نفسه أوزاناً داخلية صارمة. ويرى د. غنيمى هلال فى معرض حديثه عن ديوان «الارغن»، «أن روح الشعر فى العصر الحديث لاتعتد بالموسيقى، إلا بمقدار ماتشد من أزر الصور، وتضيف إلى إيحاءاتها. فإذا توافرت موسيقى الكلام وخلا من التصوير، فإنه يكون نظماً لا شعراً. أما إذا توافرت روح التصوير للنثر، وخلا من الموسيقى التقليدية، فإنه يكون قد توافرت له روح الشعر». وهنا تتطابق نظرة غنيمى هلال مع نظرة الفلاسفة المسلمين، خاصة ابن رشد والفارابى وابن سينا، الذين رأوا أن تعريف قدامة ابن جعفر للشعر لا ينطبق سوى على النظم، أما الشعر من وجهة نظرهم فهو «القول الذى يعتمد على التخييل والمحاكاة». ومن البديهى أن هذا التصور إنما يتأسس على المفهوم الأرسطى للشعر. ثم يتساءل غنيمى هلال : من الذى يستطيع أن يزعم أن الموسيقى مقصورة على الأوزان الموروثة فى الشعر القديم فقط؟. ثم يقرر أن نقاد العرب القدامى، قد فطنوا إلى قيمة هذه الموسيقى اللاعروضية، فى الكلام غير المنظوم. وإذا كنا نتصور - على غرار أرسطو - أن الشعر هو التصوير، فلم لانطلق معنى الموسيقى بحيث يشمل الموروث منها وغير الموروث، حتى لو اقتضى الأمر أن يخلق كل شاعر نوعاً من الإيقاع خاصاً به، على أن تتوافق موسيقى الكلام مع الصور المثارة؟.

أما محمد إبراهيم ابوسنة، فيتفق مع التصور السابق، ويقرر فى مقالة منشورة بمجلة الوادى عن الشاعر حسين عفيف، أنه إذا كان البعض مايزال يطرح للبحث العقيم مشكلة المصطلحات فيما يتعلق بقضية الشعر، فإن الشعر وحده هو الذى يجعل من محاولة وضع قاعدة صارمة للفن،نوعاًمن تحديد أشكال للنور والبرق والمطر. وإذا ضربنا صفحاً عن كل أنواع التعريفات المنطقية للشعر، فقد نلتقى فجاة وجهاً لوجه مع الشعر الحقيقى. ويعتقد ابوسنة أنه من هنا تحديداً يمكن ان ندخل عالم حسين عفيف الشعرى، وهو عالم خاص قد نحاول مضاهاته بعالم الرومانسيين الخيالى الحالم وقد نحاول أن نجد له نظيراً بين المتصوفة، الذين يجعلون من رموز العالم المتحولة إشارات عميقة الدلالة على أحوالهم. وقد نراه مزيجاً متماسكاً من الرومانتيكى الحالم والصوفى الذى يلهث خلف لحظة الإشراق. لكننا سوف نكون أقرب إلى الحقيقة، إذا تخلينا كلية عن محاولة تصنيفه. فقصائده - من وجهة نظر أبوسنة - هى مجرد مقطوعات تتكون من جمل مركزة، خالية من الموسيقى الخارجية، وهى موسيقى الشعر العربى التقليدية. إلا أنه يقرر أن النقاد إذا لم يكونوا قد التفتوا إلى الظاهرة الشعرية عند حسين عفيف، فإن هذا الشعر نفسه قد لفت إليه كل من يملك الإحساس الرفيع بجمال الفن، وقدرته اللانهائية على التمرد على المصطلح. فالشعر يضع قاعدة جديدة لكل قصيدة رائعة، مهما اختلفنا على توصيف أدواتها.

لكن، يبقى التساؤل قائماً: هل الأوزان المصطلح عليها لازمة للشعر. وحسين عفيف نفسه يجيب بأن «الشعر اسبق من الأوزان، لأن الوزن من صنع البشر، فى حين أن الشعر وجد من الحياة نفسها. ومادام الشعر استطاع - فيما مضى - أن يعيش حيناً من غير أوزان، فهو بعد إذ وجدناه يستطيع أن يعيش بدونها أيضاً».

وهكذا. فإن دراسة المشروع الشعرى لدى حسين عفيف، سوف تنفى الاتهام السائد بأن قصيدة النثر العربية قد خرجت من قبعة الساحر الأوروبى. حيث إن الأمر يبدو فى نظر مروجى هذا الاتهام، وكأننا قد أفقنا فجاة من دهشتنا المباغتة، على خفة يد هذا الساحر وهو ينقل القصيدة من قبعته إلى الذاكرة العربية. وكأن تراثنا قد أحاط بكل أطراف الكمال، حتى لم يعد هناك مبرر لأن نخرج عليه، وأصبح المبرر الوحيد للإبداع هو أن نخرج منه.■



حسين عفيف... الأرغن

محمد غنيمى هلال

قد نعد ديوان الأستاذ حسين عفيف فتحا جديدا فى الأدب العربى، إذ هو ضرب من الشعر العربى الحر، غير المقيد بقافية أو وزن فى معناهما التقليدى وقد سبق فيه الشاعر إلى نوع من التجديد فى الشعر قد يكون النقد العربى - بعد - غير مهيىء لاستقباله، خاصة والمعركة بين ما سموه الشعر الجديد والقديم لما تخف حدتها بين فريقى النقد المتصارعين، فى حين أن هذا الشعر الجديد - موضوع الصراع - لم يزد على أن أخل بالموسيقا التقليدية فيما يخص الوزن، أى مجموع التفعيلات فى البحور الموروثة، واحتفظ فى الوقت نفسه بالإيقاع التقليدى، أى وحدة الوزن، وهى التفعيلة، فما بالنا بهذا الضرب من الشعر فى ديوان الأستاذ: حسين عفيف، وهو لا يتقيد بما عهدناه فى الشعر من وزن أو إيقاع، ولا يتخذ أساسا لإيقاعاته التفعيلية الموروثة أو الإيقاع المأثور؟!

ولعل الأستاذ حسين عفيف قد استجاب فى ديوانه لروح الشعر كما نفهمه فى العصر الحديث، ألا وهو التصوير للمشاعر، أى إيرادها فى صور تبعد بها عن التجريد من ناحية، وعن السرور والتعبير من ناحية أخرى، ولا قيمة للموسيقا فى هذا المفهوم، إلا بمقدار ما تشد من أزر هذه الصور، وتضيف إلى إيحاءاتها. وبهذا نفرق بين النظم والشعر. فإذا توافرت موسيقا الكلام وخلا من التصوير فإنه يكون نظما لا شعرا، فى حين لو توافرت روح التصوير للنثر وخلا من الموسيقا التقليدية فإنه يكون قد توافرت له روح الشعر، وقد فطن إلى هذا التفريق أرسطو فى القديم، فقرر أن روح الشعر يتمثل فى المحاكاة، واعتد بأن المحاورات السقراطية شعرية الطابع ، وهى خالية من النظم، ثم أضاف أنه «لو نظم تاريخ هيرودوتس لظل تاريخا».

على أننا نجافى الصواب إذا اعتقدنا أن الموسيقا لا قيمة لها فى قوة التصوير والإيحاء بالمشاعر. ولكن من الذى يستطيع أن يزعم أن هذه الموسيقامقصورة على الأوزان الموروثة فى الشعر القديم؟

وقديما فطن نقاد العرب إلى قيمة هذه الموسيقا فى الكلام غير المنظوم. فلحظ الجاحظ - تبعا لأرسطو - قيمة الازدواج فى جمل الكلام، وعقد أبو هلال - فى كتابه: الصناعتين - فصلا خاصا بهذا الازدواج، وقسمه إلى ما هو متعادل الأجزاء فى الطول، وإلى ما هو متقارب فى الأجزاء، وفى الحالة الثانية ينبغى أن يكون الجزء الثانى هو الأطول. ومثل له من القرآن الكريم: «ولستم بآخذيه، إلا أن تغمضوا فيه»، «وأنه هو أضحك وأبكى، وأنه هو أمات وأحيا». ومن ذلك ما ينص عليه قدامة بن جعفر فى مقدمة كتابه: «جواهر الألفاظ» فيقول: «وأحسن البلاغة الترصيع والسجع واتساق البناء واعتدال الوزن...». ويقصد بالترصيع أن يجعل

الشاعر أو الكاتب - على السواء - مقاطع كلامه متساوية الألفاظ فى البناء، متوافقة فى الانتهاء، مع مقابلة الأجزاء، والاتفاق فى وزن الكلمات فى كل جزءين، أو فى مجموعة الأجزاء، أما اعتدال الوزن فيقصد به اتفاق كلمات الفواصل فى الوزن فى الكلام المنثور، ويمثل به له: «اصبر على حر اللقاء، وقصص النزال» فكلمة اللقاء والنزال على وزن واحد، وإن لم يتفقا فى مقطعيهما. ويسمى قدامة ذلك وزناً فيما يخص النثر، ومعنى ذلك أن هؤلاء القدماء يقرون نوعاً من الوزن فى النثر ويمدحونه بأنه يشد أزر المعنى، ويساوون فى قيمته بين الشعر والنثر.

لم يقصدوا هم أن يدخلوا الكلام النثرى - الذى توافرات له محسنات الوزن الذى ذكروه - فى نطاق الشعر، لأن مفهوم الشعر عندهم كان مقصوراً على النظم التقليدى فحسب. وقدامة نفسه يعرف الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى.

والمسألة الآن هى أنه ما دمنا قد اعتددنا بأن الشعر هو التصوير، وأن الموسيقا تابعة لهذا التصوير، فلم لا نطلق معنى هذه الموسيقا، بحيث تشمل الموروث منها وغير الموروث، حتى لو اقتضى الأمر أن يخلق كل شاعر نوعا من الإيقاع خاصا به، لا يتفق والمعهود من الوزن كما ورثناه، على أن ينجح الشاعر فى إثارة شعورنا بصوره وموسيقاه؟ ومقياس ذلك النجاح موضوعى أيضا، إذ لابد أن تتوافق موسيقا الكلام مع الصور المثارة. وقد أثيرت هذه المسألة فى النقد الأوروبى منذ الرمزيين. فقد أراد هؤلاء أن يفسحوا مجال الموسيقا فى الشعر، لا استهانة منهم بقيمة هذه الموسيقا فيما يخص قوة الإيحاء التصويرى، ولكن لتوثيق الصلة بين التصوير والموسيقا على نحو يتعمق فيه الشاعر فى الصورة الشعرية، ويخلق لكل صورة موسيقاها دون تقيد بالمعهود من الوزن. ومنذ الرمزيين كثر فى الإنتاج الشعرى العالمى ما سموه : الشعر الحر. ولكل شاعر فى هذا الضرب من الشعر نوع من الإيقاع خاص به، يبتكره، ويوثق صلته بصوره الشعرية وتجاربه. ولسنا بسبيل التعرض لهذه القضية وشرحها، ولكنا عرضنا موجز تاريخها لنقرر ما أسفرت عنه من إنتاج شعرى عالمى من نوع يتجاوز كثيرا - فى مجال التجديد - ما يطلق عليه نقادنا وشعراؤنا المحدثون: الشعر الحر، إذ إن هؤلاء يقصرونه على الشعر المقيد بوحدة الوزن - وهى التفعيلة - دون عدد هذه التفعيلات، كما سبق أن أشرنا.

وكثير من الشعراء الغربيين لهم فى إنتجاهم تجارب شعرية غزيرة فى نوع الشعر الحر، فى معناه الأوسع، أى الذى لايتقيد بوزن ولاقافية فى معناهما الموروث.

ومن كبار شعراء الشرق الذين ساروا على هذا النهج شاعر الهند الشهير رابندرانات تاجور. وقد تأثر به الأستاذ حسين عفيف - فى ديوانه الذى نعرضه - صنوفا من التأثر فى قالب شعره، وموضوعات تجاربه وصوره، كما تأثر به فى تطور حياته العاطفية، وهو تطور تتجلى فيه وحدة الديوان.

ويذهب شاعرنا مذهب تاجور فى ضربين من الصياغة: فهو يتحرر من الوزن والقافية فى كثير من القصائد، وبهذا بدأ تاجور شعره الحر، فى حين يلتزم شاعرنا نوعا من القافية فى قصائده الأخرى، ويغلب هذا الالتزام على الشطر الثانى من ديوانه، وهذا هو ما انتهى إليه تاجور فى شعره كذلك.

على أن من الخطأ أن نزعم أن شاعرنا تحرر من الإيقاع على إطلاقه، فإن له إيقاعا خاصا به لا يتبع فيه التفعيلات أو الأبحر التقليدية. وفى هذا الإيقاع الخاص تتمثل موسيقا الشاعر. وقد سبق أن قلنا إنه يسير على حسب ما اتبعه كثير من الرمزيين فى الغرب وفى الشرق.

وكان شاعرنا يأنف أن يسير على درب مطروق من تلك الأوزان التقليدية قد تصرف القارىء عن مغزى التصوير ومرماه إلى الهيام بالموسيقا الظاهرة، والنغم السافر الذى قد ينفصل عن التصوير، فيصبح به نظما خاليا من روح الشعر.

على أن بعض القصائد فى الديوان تحتفظ بإيقاع يكاد يكون هو الوزن التقليدى، ولكن شاعرنا يتعمد أن يغير معالم الوزن التقليدى فى هذه القصائد، ببعض حروف او حركات قليلة، تزيد على الوزن التقليدى أو تنقص منه. ولنضرب مثلا لذلك ببعض فقرات من قصيدته الحادية والتسعين، وهى نشيد زنجية، تقول فيها:

«بلبل أجفانى كم أغفت قلوب. ولظل اهدابى كم أغفت مهج، عشقت بنات الغاب.

بين الدغال نشأت. ومع الوحوش شببت. فبى نداء الغاب.

هجرتموه قديما. وذبتم إليه حنينا. وهيهات ينسى الغاب.

تلك العقول الواعية. تطوى غرائز غافية. دانت بشرع الغاب.»

فالفقرة الأولى تتردد موسيقاها بين مستفعلن (مع ما يمكن أن يدخلها من زحاف وعلل) وبين متفاعلن، ثم يختمها الشاعر بوزن: مفعول.

والفقرة الثانية تسير على نظام مستفعلن (مع ملاحظة ما يمكن ان يدخلها كذلك من أنواع الحذف التقليدية) ثم فعلات، ثم متفاعلن فعلات، ثم مستفعلن (التى تصير متفعلن) ثم مفعول.

ولو حذفنا الواو العاطفة من الفقرة الثالثة لاستقام وزنها على نظام مستفعلن فعلاتن (مرتين) ثم مستفعلن فعلان.

وتتردد موسيقا الفقرة الأخيرة بين مستفعلن ومتفاعلن وفعلان ففي القصائد إذن ضرب من موسيقا تقرب من الأوزان التقليدية، ولكن الشاعر ينكر معالمها، لتصير غير ملحوظة إلا بالتأمل، كي تؤثر من داخل الصورة لا من خارجها. ويتمثل تنكيره لها - كما رأينا في الفقرات التي ذكرناها - في تغيير بعض حركاتها أو إضافة بعض حروف إليها، كما يتمثل تنكيره لها كذلك في كتابتها على شكل أسطر وفقرات لنفس السبب الذي ذكرناه: فالقصيدة الخامسة بعد المائة يكتبها الشاعر هكذا.

«رقص الغيد على نابي فما لذراعي تحرم الخصر النحيل!

«وتكحلن بأحزاني وما نهلت عيناي من جفن كحيل.

«هن يمشين على وردي وأمشي على الشوك وفي خطوي عويل.

«إن يمل للزهر غصن فاذكروا أن لي في أضلعي قلبا يميل.

«يشتهي الحسن ويهوى لثمة في ربى الروض على الظل الظليل».

فهي في الديوان على صورة أسطر نثرية، وفقرات، على الرغم من أنها موزونة على تفاعيل بحر الرمل، فيما عدا السطر الثالث فإن موسيقاه تستقيم على بحر الرمل لو أن الشاعر استبدل بكلمتي: «على الشوك» تعبير: فوق أشواك، أو عبر أشواك مثلا.

ومن أجل السبب الذي شرحناه كذلك، يكتب الشاعر بعض قصائده في صورة أسطر وفقرات، في حين أنها مستقيمة كلها على حسب الوزن التقليدي، وذلك ليصرف القارىء عن تتبع الموسيقا والتعلق بها لذاتها ولكي يحمله على تركيز انتباهه في الصور وتتابعها وموسيقاها الداخلية. وذلك كما في القصيدة التاسعة والأربعين، وهي كلها على بحر الرمل، ولكن الشاعر يكتبها على طريقته، ومنها:

«أنا في الإحراج راع وهي مثلي راعية. قد زهدنا كل تاج مذ لبسنا العافية.

إن صحا الطير ضربنا في البراري النائية. فهبطنا عند سهل أو صعدنا رابية: حيث ترعى حولنا الأغنام فرحى لاهية. من خراف تتبارى أو نعاج ثاغية... »

وكذلك القصيدة الرابعة بعد المائة، وهي مستقيمة على بحر المتقارب، وهي من جيد القصائد في الديوان، ونذكر نموذجا منها، على طريقة الشاعر في كتابته لها:

«دعونا الجمال فلم يستجب. فعدنا بأفئدة تنتحب.

ينم عن الوجد فينا شحوب ودمع يحار ولا ينسكب وفي لحظنا نزعة للمغيب وفي شدونا لوعة المكتئب. كأنا نضيء وراء الغمام ونبعث بالبرق بين السحب.

ترانا فتحسبنا هامدين كما قر بعد الوثوب الحبب.

وما نحن إلا زهور تجف وتحفظ من عطرها ما ذهب.

إذا الليل حرك فينا الحنين تفجر من دمعنا ما نضب...».

وفي الإيقاع الخاص بالشاعر، يحرص هو على نوع من الازدواج في الجمل، وعلى توافر نوع من الموسيقا في داخل كل فقرة، مع تقابل في المقاطع، واتفاق الكلمات في الوزن، أو في الوزن وحروف السجعات القائمة مقام القافية. اقرأ مثلا هذه الفقرة من القصيدة الثالثة عشرة.

«أرأيت إلى أنك زهرة ترف/ وأني فراشة ترتعش/ رفي إذن وأحوم/ولنوقد النار حولنا/ فمن الخلجة ينبعث الدفء/ ومن الخفقة ينبعث السناء».

وتتعدد وسائل الشاعر الفنية التي ترفع قصائده إلى مرتبة التجارب الشعرية، على الرغم من أنها غير ملتزمة بالوزن التقليدي. وأهم هذه الوسائل - كما وضح من النماذج السابقة - وكما يتضح من معظم قصائد الديوان - هو نبل الألفاظ، وقوة إشعاعها في مواضعها، بحيث تغني بالقرائن، وتطرف، والتأنق في التراكيب، والبعد بها كل البعد عن الابتذال، وازدواج الجمل، وتناسبها في بنيتها، وتوازيها، وتنوع الأساليب ترفعا عن الرتابة.

ومن أهم الوسائل لدى الشاعر كذلك تنمية التشبيه الواحد تنمية تستنفد كل أبعاده، حتى ليبني بعض قصائده كلها على تنمية تشبيه واحد وما يحف به من معان ويتولد عنه من خواطر، ثم نمو الصور في حركتها، وشفافيتها النفسية، فالقصيدة الخامسة مثلا تقوم على تشبيه سواد عينيها بالليل، ولكن الشاعر لا يقف عند هذا الشبه الظاهري الذي يجعل الصورة مبتذلة، بل ينمي هذه الصورة، فلدليل عينيها - بما يسطع فيه من اللحظ - ليل مقمر. وهو ليل حافل بالأطياف، أطياف الرؤى الحلوة، التي توحي بها الليلة القمراء، وبين هذه الأطياف يحلو الوسن، على التحديق في ليل العينين، كأنما يسكر العاشق بخمر لا يريد منها أن يفيق...

وكذلك القصيدة الخامسة عشرة، تقوم على تشبيهها بالغزال الشرود، ولكن الشاعر ينمي هذا التشبيه في جميع أجزاء القصيدة، بحيث يبعد به عن المعنى المطروق. فهو الغزال النافر على

حين أن له بين حنايا المحب شجرة وارفة وعين ماء، ثم يقول الشاعر:

«أى عطر لعمرى يناديك، فتقفوت أثره، مسكين لن تقف الدهر عدوك، لأن العطر الذى ناداك، فيك أنت وما تدرى.

«فى عيونك السود، ومسك فى حواشيك، فاتن سباك. فياويحك يا من عشقت نفسك يا ويحك.!

«ليتك يوما تفيق، فتعلم أن الظل الذى شبه لك يعدو معك، وأنكما لن تلتقيا!

فتهتف: وعلام العناء! ثم تأوى إلى ظلى...»

ومن الوسائل الفنية كذلك ما يفيده الشاعر من الرمزيين، وأبسطها عدم تسمية التجارب، وهى وسيلة محببة لأمثال تاجور، إذ إن الرمزيين يعتقدون أن «فى تسمية الشيء قضاء على ثلاثة أرباع ما فيه من متعة على حد تعبير «مالارميه»، وكذلك الإضمار، وأيسر مظهر له بدء القصائد بحروف العطف التى تدع للتجربة حواشى يتخيلها القارئ، دون تحديد لمعالمها، ثم تزاوج الأضداد فى المفارقات التصويرية، وكذلك العبارات الإيحائية المطروقة لدى الرمزيين، مثل: الطنين الثمل، الأنغام السكرى، والوسن الطائر والأغانى الدامية فى مغرب الشمس، والسماء المزروعة بغاب الشهب...

تلكم أهم المسائل الفنية التى بها صار الديوان شعرا حرا، أما تجارب الديوان التى تكشف عن وحدته وأصالته فى موضوعاته فإن قضايا هذه التجارب تدور فى أكثريتها الغالبة على الحب، فلا يتغنى الشاعر بالطبيعة مباشرة إلا فى قصيدة واحدة، هى السابعة والثمانون وتظل الطبيعة فى بقية الديوان وسيلة لتصوير مفاتن المرأة، وما يعتلج بنفس المحب تجاهها.

وحب الشاعر أبيقورى نهم، يذكرنا فى مطلع ديوانه بالخيام الذى تأثر به شاعرنا، ولكنا لا نلبث أن نرى ـ على توالى القصائد ـ أن الشاعر صورة أخرى من «دون جوان» على حسب ما يصوره ترسو دى مولينا الأسبانى فى مسرحيته: «خادع أشبيلية أو نديم بطرس»، فهو يبدو لاهيا نهما بالملذات، والجمال أينما وجده، منطلقا مع عواصف الهوى، مذهبه الشرك فى الهوى لأنه موحد بالجمال، لا يعرف الغيرة، ينسى المحبوبة كما نسى غيرها، فالنساء كثيرات، ويجوب الدروب بقيثارته، فسرعان ما يرجع بحب جيد، ولكن وراء هذا الظاهر اللاهى نفس آسية، لأنه بتنقله الدائم فى الهوى ينشد سعادة لا يجدها:

«حيران يبحث عن عبق مبهم، «وكلما ضله جن قلبه، وما عن شره بدل فى الغيد، ولكن عسى أن يجده».

وحين يجد حبه يشكو جراحا طالما أثخن بها قلوب الغيد، ويذل للهوى، ويعترف بعواصف الغيرة، وبالوفاء فى الحب. وهو فى كلتا حالتيه بائس، سواء كان المحب أم المحبوب. كأنما كل إنسان يسام العذاب فى الوجود، ليكفر عن ذنوب اقترفت فى حيوات سابقة فهل يكون القبر بعد هذا التكفير بدء عهد سلام، يحس المجهد فى الغمض فيه براحة النسيان؟ (قصيدة النسيان ٢٧).

وفى المرحلة الثانية من مراحل إدراكه للحب، يهيم الشاعر بالحب القنوع العف، يفضل فيه البعد على القرب إبقاء على قداسة العاطفة. ويعانى عواصف الغيرة. ويؤثر الوفاء للجمال فى ذاته. فعبادة الجمال من عبادة الله. فمن جماله صدرنا وإليه نعود (انظر قصائد: ٢٢، ٩٩، ٤١، ٤٤)

ويختصر الشاعر مراحل تطوره فى القصيدة الثامنة عشرة بعد المائة، إذ ينتقل من مرحلة الأثرة والولوع بالأخذ دون العطاء، إلى مرحلة الإيثار والبذل، ويرجع ذلك إلى نوع من فلسفة تتصل بالتناسخ والتوحد فى عاقبة الأمر مع الله:

«لقد تطورت صفاتى من مخلوق يأخذ إلى صفات الخالق الذى يعطى ولا يأخذ. وكان ذلك ثمرة رحلتى للدنيا التى ما جئتها إلاّ لأرتقى عما كنت.

«إننا سلخنا من الله لنعود إليه فنكونه. ومن لم يصل فى دنياه فسيكررها تجربة...».

والتوحد والتناسخ كلاهما مما تشف عنه أشعار تاجور، كما أن الحب فى معانيه الكثيرة ومنها المعانى التى طرقها شاعرنا مما يصوره كذلك تاجور، ولكن لتاجور فلسفة جمال ينفرد بها، هى استجابة للروح العالمى فيما سماه لتاجور: ثنائية الجمال، وكان صداها عميقا فى شعره مما شرحناه فى مكان آخر يخلو منه ديوان شاعرنا. فتأثر شاعرنا بتاجور إذن بمثابة أصداء لا نعتقد أنها تخللت روحه.

ومن أدلتنا على ذلك عقيدة شاعرنا فى «التطهير»، فهو يأخذه حرفيا عن فرويد ويفضل فى نفس الوقت آراء فرويد ومدرسته فى إمكان التسامى بالغرائز فنيا أو خلقيا، فعند شاعرنا أن الأنفس تتطهر من رجسها إذا «نفثت فى الملاذ العقد» (قصيدة ٢٧) فإن نستمتع نتطهر «فسرح باللهو شهواتك».

احذر أن تعتصم فى نفسك: فأنت بذلك إذ تمرح تتعبد (قصيدة ٩٢) ـ وعنده أن أخطاء الشباب هى التى تمهد لشيخوخة صالحة (قصيدة ١١١). والحق أن إصلاح الشيخوخة هى توبة العاجز، لا تطهير فيها. فهى توبة أبيقورية أيضا إذا صح لنا هذا التعبير. فالشيخ فى هذه الحال يحب أن يمنح سواه نصائح سديدة لأنه يريد أن يتعزى

عن عجزه وعن أنه لم يعد قادرا على أن يكون مثالا سيئا. ونحن هنا بعيدون كل البعد عن تاجور وفلسفته التى يصورها فى شعره ونثره.

ويرى شاعرنا مع ذلك ما يراه تاجور من أن عبادة الجمال من عبادة الله، وأن الكون يعانى الألم لانفصاله عن الروح السرمد حتى يعود إليه بالموت. ولهذا كان الألم طابع الوجود:

«لا أغنية جميلة لا يشيع منها الأسى، الذى ينبع فى نفوسنا من عين مجهولة.

«لا زهرة لا يقطر منها الندى ولا سرور لا يعبر عن نفسه بدمعة يذرفها فى صمت.

«لا شىء أبدا لا يدين للألم. الوجود نفسه كان ألما كبيرا مذ انفصل عن الروح السرمد...»

ولكن صوفية شاعرنا مجلوبة لم ترسخ أصولها فى نفسه. فهى لا تخفى عنده الروعة الرهيبة من الموت الذى يصفه الشاعر بأنه غوص فى الظلام، ورجوع إليه، ونوم لا أحلام فيه، ووقف أبدى للزمن، حتى ليتمنى فى ظلام العدم أن «يحلم ولو مرة بالحياة» وبينما ينتشى تاجور للموت، بل يتعجله ويراه مرحلة من مراحل الحب، وتجاوبا مع اللانهاية، ويتصور أنه عرس الروح، وأنه بمثابة انتقال الطفل من ثدى أمه الأيمن إلى ثدى أمه الأيسر، نرى شاعرنا يجيد فى تصوير الوحشة والرعب من الفراق، وينادى بالويل من المجهول، ويتمنى أن لم يكن، وياسى أنه سيفقد بموته حتى الشعور بأنه انتهى. ومن ثم روعة الوداع الذى يسوقه الشاعر فى القصيدة الحادية والثلاثين بعد المائة، ومنها:

«اليوم ينتهى تغريدى، فاذكرونى إذا رجعتم غدا أغاريدى. حان وقت الوداع فسلام ولا تترقبونى فى مواعيدى. أنا ذاهب وشيكا مع الرياح فلا أنفاس ستحيا فى أناشيدى...»

وقد سبق أن قلنا إن هذا الضرب من الشعر الذى تقرؤه فى الديوان قد استقر فى الآداب العالمية من شرقية وغربية، ولكن أخطر ما يتعرض له من الناحية الفنية أن يهبط إلى السرد أو التقرير المباشر، فلا يبقى منه سوى نثر مسجوع. وقد يحدث هذا لشاعرنا، وقد يقرنه كذلك بمبالغات تقليدية لا تشف عن حرارة التجربة، ولا تنم عن أصالة: «لأقسم باللقاء وعودتك، أننى لم أنم فى غيبتك. وأن الضنا أوهن جسدى وكسانى فرعا لقدم...» (قصيدة ٥٦) - «قسما لقد بت أحسد الحصى الذى تطئينه، وأود لو كنت فى الأرض حصاة، أو عشبا نما بطريقك»(قصيدة ١٨) ويلتحق بذلك وقوف الشاعر أحيانا عند الشبه الظاهرى فى الصورة مما لا يوحى بشعور أو يعمق فكرة، كتشبيه أصابع الحبيبة بأصابع الموز مخروطة (قصيدة ٥٧) والعناقيد بالثريات (قصيدة ٦١) أو النجف (قصيدة ٨٧)، ثم التشبيهات المألوفة التى لا ينميها الشاعر، ولا يخرج بها عن نطاقها الموروث، كتشبيه القد بالغصن، والشعر بالدجى، والأقاحى بالثنايا..

ومن نواحى القصور فى الديوان - فيما نرى - انصراف الشاعر إلى نوع من الترف الذهنى فى التصوير، إغرابا وإبداعا، دون أن يتصل هذا التصوير بحرارة الشعور، أو صدق الموقف، ولنضرب مثلا لذلك موقف فراق فى القصيدة الثانية والخمسين، حيث تسأله حبيبته: أتذكرى أنت إذا حان الفراق؟ فيكون مما يجيبها به:

« .. وما شغلى غيرك؟ سأذكرك كلما غرد طائر فأبلغنى منك رسالة... وسأقطف الأزهار فى الصباح، وأضعها فى الجدول ليحملها إليك. وأضمخ بالعطر النسيم السارى ليملأ به جوك. .. ارقبينى فى كل شىء، وانظرينى فى كل شىء. وإذا ما رأيت كوكبا يتهاوى، فاعلمى أنى خررت صريع هواك ولا ترقبينى بعد ذلك.»

فلا نحس فى هذه التوليدات التصويرية المطروقة بمعاناة الفراق ولواعج الشوق. ونعتقد أن فى القصيدة شبها بقصيدة تاجور الأربعين من ديوانه: البستانى، بل نحسب أنها صدى بعيد لها. ولكن تاجور يصف تهديده لحبيبته بالفراق إلى غير عودة، تهديدا يحنث فيه دائما، حتى عادت هى لا تحفل بوعيده، وحتى عراه الشك هو نفسه فيما يقول. ويضيق هو ألا تكترث لقوله، ثقة بأنه سيعود إليها عودة المواسم والأقمار والربيع، تختفى لتعود من جديد، وينصحها أن تلقى بالا إلى تهديده احتفاظا بمظهر كبريائه الجريح:

«ولكن احتفظى بهذا الوهم لحظة، ولا تنبذيه فى سرعة القسوة.

«حين أقول: سأهجرك أبدا، فخذى قولى على أنه الحق، ليغشاك هنيهة ضباب، يهيم على الأهداب السوداء ناظريك.

«ثم ابتسمى فى مكر - ما بدالك - حين أعود من جديد».

وتظهر جلياً دقة موقف تاجور، وروعة تصويره له، مما نفتقده عبثا فى قصيدة شاعرنا.

وبالديوان كذلك رتابة فى الصور، إذ يدور كثير منها حول الورد المتفتح، والجداول الرقراقة، وأضواء القمر، وأنغام الناى، وغزلان المسك، والفراشة والشموع، والنجوم.

على أنا نرى هذا الديوان - برغم ذلك كله - فريدا فى العربية فى قالبه، ومتانة نسجه، وأصالته، فهو أغنيات حية نابضة، تنساب وديعة نشوى، تترقرق أسى، وتشع حيوية دفاقة وهو بعد مجال معركة متوقعة فى نقدنا الحديث، لما تبدأ بعد.■

مجلة المجلة العدد (٦٣) إبريل ١٩٦٢

الإطار النظرى للشعر المنثور عند حسين عفيف



فهل حان الوقت ـ أخيرا ـ لدراسة مشروع حسين عفيف الشعرى؟

ربما كانت المناسبة لذكرى ميلاده فى السادس من ديسمبر، هى الإطار المناسب لاستدعاء ذلك المشروع ومناقشته. وربما كان من الأجدى أن نناقش تصوراته عن القصيدة ، قبل أن ندرس القصيدة نفسها، فإذا كان تحقيق القصيدة على الورق يعبر عن وجودها، فإن التصور النظرى السابق لهذا الوجود، إنما يعبر عن ماهيتها، لذلك، قررنا أن ندرس ماهية الشعر عند حسين عفيف، قبل أن نقترب من وجود هذا الشعر.

وإذا كان حسين عفيف عزوفا عن الأضواء بطبيعته أثناء حياته، إلا أنه يجب أن نلقى بعض الضوء عليه بعد مماته، لأنه أصبح جزءا من الذاكرة الشعرية العربية، ومن المؤكد أن تجاهله أكثر من ذلك، يعنى أننا نعانى من فقدان الذاكرة الأدبية، وهذه حالة مرضية متأخرة، لا أعتقد أننا قد وصلنا إليها. ولعل أهمية دراسة شعر حسين عفيف وأفكاره، سوف تصل بنا إلى جذور هذه الظاهرة التى نبتت فى الثلاثينيات من هذا القرن، ولم تكتسب شرعيتها بعد، على الرغم من أنها بدأت تحتل معظم مساحة الخارطة الشعرية المعاصرة، ونقصد بها ظاهرة «قصيدة النثر». تلك القصيدة التى كانت جزءا هاما من التصور الشعرى الرومانسى لحركة الشعر آنذاك، تحت مسمى الشعر المنثور، وتبوأت مكانتها داخل الحركات المهجرية وحركة ابوللو.

لقد وقفت القصيدة الرومانسية على أطلال القصيدة الكلاسيكية، لتحاول أن تستشرف أفقها الخاص. ولعل إشكالية الرومانسيين الحقيقية، كانت محاولة تحديد مفهوم الشعر، الذى يخرج على المفهوم السلفى، وفى الوقت نفسه لا يكون منبت الصلة به. وهذا هو أحمد زكى أبوشادى يحاول أن يعرف الشعر، باعتبار أنه «ليس هو الكلام المقفى، لكنه البيان لعاطفة نفاذة إلى ما خلف مظاهر الحياة، لاستكناه أسرارها والتعبير عنها. فإذا ما جاء هذا البيان منظوما، فهو شعر منظوم، وإذا جاء منثورا فهو شعر منثور»(١) . وبعد أن يبشر أبو شادى بالشعر المنثور، على اعتبار أن الوظيفة العاطفية للغة سابقة على هارمونيتها، فإنه يحاول أن يعطى الشعر المنثور مشروعيته، فيقرر أنه «نوع من الشعر تعترف به جميع الأمم الراقية، لكن على من يتصدى لكتابته أن يكون عظيم الشاعرية، قويا، ليعوضنا بذلك عن الموسيقى»(٢). ومن الواضح أن أبا شادى لم يكن وحده فى معرض التبشير بالشعر المنثور أو الدفاع عنه. فجورجى زيدان أيضا يعدد أنواع الشعر عند الأوروبيين، فيقول « فهوعندهم منظوم ومنثور، والمنظوم قد يكون موزونا غير مقفى، أو مقفياً غير موزون، وإنما العهدة فى ذلك على الخيال الشعرى، أو المعانى الشعرية»(٣). أما د. حسين نصار، فيعرض فى دراسة له للشعر

المنثور عند شوقي، ثم يرصد أن مؤيدي الشعر المنثور لم يكتفوا بالوقوف عند التعاريف الأفرنجية للشعر، بل إنهم أعلنوا أن التراث العربي يضم عددا من الأخبار التي تدل على أن العرب لم يكونوا يشترطون الوزن في الشعر في كل الأوقات، فأورد المعلوف خبر حسان ابن ثابت وابنه عبد الرحمن عندما كان طفلا، حيث دخل عليه، وهو يبكي، «فسأله: ما يبكيك؟. فأجاب: لسعني طائر كأنه ملتف في بردي حبرة (يعني زنبورا). فقال حسان: يا بني، لقد قلت الشعر ورب الكعبة»(٤). أما المازني، فيقف موقف المعارضة لمفهوم الشعر المنثور، فهو في النهاية نثر حتى وإن كان شعريا. ويمثل لهذا النوع من النثر (بكلام أعرابي، حين سئل عن مقدارغرامه بصاحبته، فقال: إني لأرى القمر على جدار بيتها أحسن منه على جدار الناس!!)(٥). ولم يستطع المازني أن يتصور أن ما قاله الأعرابي، هو الشعر في أسمى درجاته، أو ما أطلق عليه بول فاليري (الشعر الصافي). أما توفيق إلياس فيتبنى الدفاع عن تصورات جورجي زيدان عن الشعر، ويحاول أن يترجمها بشكل أكثر دقة على النحو التالي:

- أن القافية والوزن أثر من آثار اختلاط الشعر بالغناء والموسيقى.

- أن التطور قد اقتضى فصل هذه الفنون، وهكذا نشأ الشعر المنثور.

- الشعر - إذن - (أمر وراء الكلام)، ولهذا تمكن كتابة الشعر بالكلام مطلقا»(٦).

لقد كانت الرومانسية - من هذا المنظور- تمثل ثورة حقيقية، في المسار التاريخي لحركة الشعر العربي. ولكي تتأكد تلك الثورة، كان لابد من إحداث نقلة كيفية في القصيدة العربية، ونسف المفاهيم السابقة عن الشعر، ثم الخروج على سلطة النموذج المهيمن. وفي العصر الحديث «تجسدت سلطة النموذج أولا في اللغة الشعرية: جماعيتها - سلطويتها - تقريريتها - وصيغتها - خارجيتها - تقليصها التجربة الإنسانية!) سرد مباشر، ثم في الصيغة الإيقاعية الرتيبة للشعر، في إخضاع الهاجس الشعرى لقواعد النظام العروض - التقفوى، ومعطياته المسبقة التي تتشكل خارج القصيدة» (٧). ويرى كمال أبو ديب أن سلطة النموذج تجسدت - كذلك - في وحدانية المعنى ووضوحه، وفي تصور اللغة بوصفها وسيلة أو أداة جاهزة دقيقة التحديد، نقية من الالتباس لفكر متشكل جاهز. وتجلى ذلك له في الفصل التقليدي بين المعنى والمبنى، وبين الفكر والأداة، ثم بين الشكل والمضمون.

كان ذلك هو المناخ الذي احتضن تجربة حسين عفيف الشعرية، مناخ الثورة لا مجرد الرفض، وطرح الأسئلة لا الاستسلام لليقين الشعري وهكذا، تفاعلت قصيدته مع هذا المناخ، وتهيأت للميلاد. ولقد تم ميلادها، عبر الاحتكاك والتأثر بشاعرين عظيمين : عمر الخيام وطاغور. فقد كان تأثر حسين عفيف بعمر الخيام عميقا، لكن تأثره بطاغور كان أكثر عمقا. وها هو يقول: «حين قرأت طاغور، شعرت أني قد التقيت فيه بنفسي. والقت أشعاره الضوء الغامض على نغمي الخاص، فظهرت ملامحه»(٨)، ومن خلال هذا التأثر، فإن الضوء «الغامض» الذي ألقاه شعر طاغور على نغمه الخاص، كان هو روح الشعر. وبمعنى آخر كان هو الصورة الشعرية، تلك الصورة التي تعتمد على الخيال لا البلاغة، وعلى النمو لا التتابع، وبالتالي، لم تعد الاستعارة التي هي أساس الخيال عند الرومانسيين، مجرد تغيير في المعنى، لكنها أصبحت - في القصيدة الجديدة - تغييرا لطبيعة هذا المعنى. فالقصيدة الرومانسية هي تلك القصيدة التي تهدف إلى نقل المعنى من طبيعته الذهنية إلى طبيعته العاطفية. لهذا، فإن كل استعارة لا يجوز أن توصف بأنها شعرية، لأن الاستعارة الشعرية هي عبور من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية. وذلك ما حاولته قصيدة حسين عفيفي، والتي حاولت - أيضا - ألا تتعامل مع رموز الألفاظ المنطوقة، بقدر ما تتعامل مع الأجساد الكاملة لهذه الألفاظ. أي أن القصيدة - عنده - كانت تطمح في الوصول إلى مرحلة من الإدراك، يصبح فيها المتخيل والواقعي شيئا واحدا. إنها حالة من الملاحظة المستبصرة التي قد يبلغها الشاعر الرومانسي. فكيف عبر حسين عفيف عن رؤياه النقدية في ذلك؟

مفهوم الشعر:

إشكاليتان أساسيتان واجهتا الشعر المنثور منذ بدايته، وتصدى لهما حسين عفيف، في محاولة لطرح رؤية نظرية تعينه على تجاوزهما، واستشراف أرضه الشعريه البعيدة، وهما:مفهوم الشعر، وإشكالية الإيقاع. ومن خلال رؤيته النظرية، سوف نحاول أن نناقش الإشكاليتين عنده، وإلى أي مدى استطاع أن يسيطر عليهما.

بداية، فإن مفهوم الشعر لدى حسين عفيف كان غامضا، وانعكس ذلك بدوره على القصيدة عنده، فمن المؤكد أن عدم وضوح الرؤية، التي تشكل وعيا نقديا لدى الشاعر، عادة ما يصيب القصيدة بالترهل. وعدم وضوح الرؤية ناتج بالأساس عن انداح اللغة، عند محاولته تعريف الشعر، فيصبح المفهوم فضفاضا، يحتمل الإضافة كما يحتمل الحذف، وينطبق على كل قصيدة ، في نفس الوقت الذي لا ينطبق فيه على أي

منها. ووسط مجاهل اللغة (الإنشائية)، سوف نقترب قدر الإمكان من تصوره لماهية الشعر. والشعر المنثور لديه، كضرب من الشعر «يجب أن يكون على غرار الشعر ذاته». بمعنى أنه «يجب أن يشترك القلب مع الفكر فى إيحاء معانيه، والإيقاع مع اللفظ فى بيان مدلوله»(٩). فهو - بداية - يقترب من التصور الحديث فى أن اللغة تتطلب المفاهيم المجردة، أما الشعر فيتطلب الرؤيا، والرؤيا عنده هى نتاج «الإيحاء». ومع إحساسه الشخصى بأن لغته عن الشعر فضفاضة، فإنه يستطرد، لكى يقتنص المعنى الغامض. فيقرر أنه قد يكون من الخير أن نصل إلى تعريف الشعر، عن طريق تعريف الشاعر، أى تعريف الوسيلة، حين يعجز عن تعريف الغاية، فالشاعر هو «ذلك الشخص الذى يلمح المستور من أسرار الكون، ويلمح الظلال من خلال النور»(١٠). وهو - فى استطراده - لا يخرج عن مفهوم الإيحاء، الذى هو من طبيعة الاتجاه الرمزى، حيث تبدو القصيدة وكأنها الرسم لا للأشياء، ولكن لما تنتجه هذه الأشياء، على حد تعبير مالارميه. كما أنه يرى الشاعر أيضاً «هو ذلك الشخص الذى يسحر اللفظ، ويرسل الكلمات أغانى خالدة»(١١). فإلى جانب «الإيحاء» الذى يحاول أن ينتجه الشاعر، فإن حسين عفيف يضيف إليه مفهوم «السحر»، أى شحن الكلمات بطاقة سحرية تمكنها من أن تمارس فعل الخلق، من خلال تجسيد الأفكار المجردة. فالشعر «لايتم خلقه إلا إذا انتهى التصور منه إلى تصوير .. ولقد يتجسد المعنى الشعرى جسم إنسان، فيصير امرأة. ولقد يتجسد نغما، فيصير أغنية. ولقد يتجسد ألفاظاً، فيصير قصيدة. لكنه - فى كل ما يتجسد - ينفث قواه فى جسده، ويتخذ من جسده مظهراً لقواه»(١٢). وفى هذا التصور عن الشعر، يقترب حسين عفيف من هدفه، لا من خلال مفهوم الشعر، ولكن من خلال وصف الشعر. فالفارق الأساسى عنده بين الشعر واللاشعر، هو الفارق بين التصورات والصور، أو بين التجريد والتجسيد. فالتصورات هى أساس الحقيقة العلمية، أما الصور فهى لب الحقيقة الشعرية. إنها وحدها التى تستطيع أن تجسد المجرد، وتنفخ فيه من قوتها السحرية، فتنبعث فيه الحياة. وعلى الرغم مما بين السحر والمادة من تباين، فإن حسين عفيف يرى أن الأسلوب الشعرى، كما يكون معبراً، فيجب «أن يستمد لونه من طبيعة المعنى الذى يؤديه. إذن، فلابد للشاعر من أن يسحر اللفظ عندما يريد التعبير عن معانيه المسحورة»(١٣). وبمعنى آخر، فإن حسين عفيف يتبنى المفهوم المعاصر عن تفجير اللغة، أى استخراج الطاقات الدلالية الهائلة الكامنة فى الكلمات، من خلال تغير طبيعة هذه الدلالات، نتيجة علاقة الكلمة بالنسق. وهنا، تستطيع الكلمة أن تفجر بداخلها الدلالة ونقيضها، وهذا هو السحر نفسه.فالسحر يعتمد أساساً على مبدأ الوحدة من خلال التناقض، وبالتالى فهو يحيل إلى مبدأ هام من مبادىء الشعر، وهو التجانس الكونى داخل القصيدة بين مفردات العالم، التى قد تبدو متناقضة خارج القصيدة. وحين يخفق الشاعر فى التصوير، أى فى تجسيد المعنى وتحقيق التجانس الكونى، «فإن تعبيره قد يجىء مستكملاً كل عناصر الصورة التى تخيلها الشاعر، إلا أنه أخفق فى نقلها (حية) نابضة. أخفق فى إشعاع النور الذى يضطرب فى تضاعيفها، وجاء بها على صورة من الجمود تشبه جثة امرأة جميلة، لم تزل لها الملامح نفسها، ولكنها فقدت الجمال نفسه»(١٤).

ولكن، كيف يتاح للشاعر أن يسحر لفظه؟

إن حسين عفيف يحاول أن يجيب عن التساؤل السابق، فيرى أننا - بداية - يجب أن نفهم ما هو (التصور) الشعرى. وهو يعرفه بأنه «لمعة من لمعات الوعى الباطن - مثوى القوى الشاعرة فى الإنسان وهو وإن كان لا يملك فى هذا الدور تعبيرا عن نفسه، إلا أنه ينطوى على نغمة ويحمل جرثومة أسلوبه ... فالشاعر عندما يريد التعبير عن معنى تصوره، فهو إنما يندمج فيه، ويتأثر به حتى ينتشى. وإذ ذاك، تفقد قواه العاقلة سيطرتها على نفسه الشاعرة، وما تحتويه من معان. فإذا ما تم له أن يتجرد لمعناه، وتم له - حينئذ - أن يتحرر من هيمنة الجسد، انطلق من نفسه شاديا مرتلا بنغم يصوغه من ذات نفسه ... وبعبارة أخرى، فإن الشاعر لا يدع عقله قط يعبر عما يراه، وإنما يترك ما يراه يعبر عن نفسه بنفسه»(١٥). ومن خلال محاولة حسين عفيف الاقتراب من مفهوم التصور الشعرى، فإنه يضل الطريق، فلا يتحدث عن التصور الشعرى، وإنما يتحدث عن التجربة الشعورية. ومن البديهى أن التصور الشعرى هو ما نسميه «رؤية العالم»، أى النية الشعرية أو التصميم الشعرى المسبق، الذى يحدد نظرتنا إلى العالم، من خلال منظور الشعر. فالتصور مرتبط بالعقل، وأما التجربة الشعورية فهى التى ترتبط بالوعى الباطن. فإذا تجاوزنا عن هذا الخلط بين عناصر الشعور واللاشعور، فإن حسين عفيف يرى أن الشاعر يسحر الألفاظ، حين يصوغها على غرار ما يلهم به من معان مسحورة» وإذا كانت مادة الوجود واحدة، كما يقول الفلاسفة، فما اختلاف الصور فى الحياة إلا من اختلاف النسب والأوضاع. فالألفاظ المؤلفة على نحو من التركيب تكفل التعبير عما هو مادى، هى نفسها التى تعبر عن السحر،

إذا ما صيغت على نحو من التركيب آخر. إن العلاقة بين أجزاء المادة، هي وحدها التي تهبها الروح، وتنظيم هذه العلاقة هو مدار فن الشاعر ومظهرنشاطه. فالشعر كروح جميل، إذا لم يتجسد جسما جميلا أختنق فيه، وعجز هذا أن ينم عنه»(١٦). إذن، فالسحر في الشعر لا ينتج عن الألفاظ منفردة، لكنه يتأسس بداخل العلاقة بين الكلمات، أي من خلال النسق. وتلك رؤية متقدمة جدا، على الرغم من عدم اطلاع الشاعر على علوم اللسانيات الحديثة. وربما كانت صدى لنظرية النظم عند الجرجاني، لكنها في كل الحالات تعبر عن فكرة تفجير اللغة. وربما لو تمكن حسين عفيف من المعجم الاصطلاحي الحديث، لأمكنه أن يصوغ تصوراته بشكل أعمق. وهو في غياب مفهوم تفجير اللغة، يحاول أن يستعيض عنه بمفهوم السحر. فما هو السحر إذن؟ «. يتصور حسين عفيف أن السحر هو «مزيج من القدرة والغموض، يتألف منه معنى خارق، يصل بالإنسان إلى حالة من الإعجاز. هو قبس من ذلك السر الذي انحدرنا عنه، والذي يحتجب وراء كياننا، ولا يفتأ يلمع من غضونه، مذكرا إيانا، مكبدنا الحنين إليه. هو للوجود بمثابة وعيه الباطن، وكيانه الغابر السحيق. ونحن منه بمثابة الجديد من القديم، والحاضر من الماضي، والظل من النور، والجسد من الروح، واليقظة من الحلم، وهو يفتننا، لأنه يردنا إلى أصولنا، ويعود بنا إلى موطن الذكريات الغالية»(١٧). وفي هذا التحديد (الفضفاض) للسحر، تتبدى ملامح التصور المثالي للعالم، قياسا على التصور الأفلاطوني لعالم المثال. فالسحر هو أرضنا البعيدة، أو هو - على حد تعبير جبران - بمثابة (البلاد المحجوبة)، والقصيدة هي محاكاة لعالم المثال.

ونحن في سعينا للالتحاق بتلك الجزيرة التي أغرقها طوفان الواقع، علينا أن نلتجيء إلى وسيلتنا السحرية الوحيدة التي طفت فوق هذا الطوفان. الشعر - فالشعر - لأنه يحمل منطق السحر - يرد الوجود إلى وعيه الباطن!!. ولكي نمارس السحر، فلابد لنا من طقوس ما، والقصيدة هي الطقس الوحيد والممكن لتلك الممارسة. وهنا تستحيل القصيدة باكملها إلى ما يشبه كلمات «التعزيم» لإطلاق القوى الغامضة داخل نفوسنا. فالكلمة هي اساس الوجود (في البدء كانت الكلمة)، وهي في الوقت نفسه سبب الوجود (كن فيكون). فعلى القصيدة إذن أن تكون سبب الوجود، وأن تكون سبيله - أيضا - إلى الوجود، من خلال قدرتها السحرية، وكأن الكون كله يفيض أو يصدر عن الكلمة.

وهكذا، تكتمل نظرة حسين عفيف - ثلاثية الأبعاد - للشعر. فمما سبق، فإن الشعر عنده هو مزيج - بنسبة ما - من عناصر ثلاثة!

الإيحاء

السحر

التجسيد

إشكالية الإيقاع

كانت - وما تزال - الإشكالية الأساسية التي تواجه دعاة القصيدة (اللاعروضية)، هي إشكالية المصطلح. وما زال هذا النوع من الشعر يتخبط في الذاكرة الحديثة داخل ظلمات التسميات، مرة تحت مسمى (الشعر المنثور)، وأخرى تحت مسمى (قصيدة النثر). والإشكالية هنا هي إشكالية تعريف الفن من خلال نقيضه. فكيف يستقيم أن يكون هناك شعر، وأن يكون منثورا في الوقت نفسه؟، على الرغم من أن طبيعة الشعر تختلف عن طبيعة النثر. كيف يمكن أن نطلق على قصيدة ما وصف (نثرية) للسبب السابق نفسه؟. إن أخطر المزالق التي يمكن أن يتعرض لها الشعر، هي أن نحاول تعريفه من خلال صفات سلبية، - فهنا تحديدا - ننتهي قبل أن نبدأ. ولقد استطاع أحمد زكي أبو شادي أن يقترب كثيرا من المصطلح المناسب، حين أطلق على هذا النوع من الشعر (الشعر الحر) ، على اعتبار أنه متحرر من الوزن والقافيه معا. إلا أن د. محمد النويهي أطلق المصطلح نفسه في فترة لاحقة على شعر التفعيلة، باعتبار أنه متحرر من عدد التفعيلات داخل السطر الشعري الجديد، وظل الاسم ملتصقا به حتى الآن. ونحن نعتقد أن أية بداية صحيحة لما يسمى بـ (الشعر المنثور) أو (قصيدة النثر)، يجب ن تبدأ من خلال التسمية الصحيحة، والتي نقترح أن تكون هي تسمية ابو شادي (الشعر الحر). خصوصا وأن شعر التفعيلة، قد استقر على هذا الاسم الأخير.

وعودة إلى إشكالية الإيقاع، فإننا نحتاج أن ننظر إلى الوراء قليلا. فلأن الشعر الكلاسيكي كان يصوغ العالم لغة، فإن هذا العالم كله كان يتسم - داخل القصيدة - بالمنطق الصارم الذي يحكمه خارجها. كما أنه كان يخضع لعلاقات السببية بين مفرداته، مما يؤدي إلى ترابط أجزاء النص داخل تلك العلاقة أيضا. وهكذا، يصبح العالم داخل القصيدة يقينا ومطلقا وفي سلام مع نفسه. لذلك، كان من الضروري إضفاء عنصر مغاير إلى العالم من خلال الشعر، يجعل الخطاب العقلاني بداخله مختلفا عن الخطاب العقلاني خارجه. فكانت موسيقى الشعر الكلاسيكي (الصاخبة)، هي أداة التميز بين الخطابين. أما القصيدة الحديثة،

فهى لا (تترجم) العالم شعرا، كما أنها لا (تعبر) عنه شعرا أيضا، لكن ما يميزها أن رؤيتها له هى رؤية شعرية، فهى لا تحيل العالم باتجاه الشعرى، لكنها تستخرج الشعرى من العالم. وعندما تنتفى عملية الترجمة الشعرية للعالم، أو التعبير الشعرى عنه، تنتفى الوسائط بالضرورة التى كانت تساعد على إتمام تلك العملية، إذ يصبح وجودها من لزوم ما لايلزم وأهمها العروض والبلاغة التقليدية. تلك؛ الحقيقة البديهية، لم تستطع الذاكرة الشعرية العربية أن تتقبلها بسهولة، كما أنها لم تستطع أن تفرق أيضا بين ضرورات الثقافة الشفاهية وضرورات ثقافة التدوين.

وحين ننتقل إلى حسين عفيف، نجد أنه يتصور أن الشعر المنثور، هو «الشعر الذى يتحرر من الأوزان الموضوعة، ولكن لا ليجنح إلى الفوضى، وإنما ليسير وفق أوزان مختلفة يصنعها الشاعر عفو الساعة، ومن نسجه وحده.. أوزان تتلاحق فى خاطره، ولكنها لا تطرد غير أنها ـ برغم تباين وحداتها ـ تتساوق فى مجموعها، وتؤلف من نفسها ـ فى النهاية ـ هارمونيا واحدة، تلك التى تكون مسيطرة عليه أثناء الكتابة»(١٨). إذن، فهو لا ينفى الموسيقى عن الشعر، لكنه يعدل اتجاهها، فالوزن ـ عنده ـ قائم بمفهومه القديم، لكنه متغير بالتصور الحديث. وبالتالى، تصبح التفعيلة المفردة ـ لا البحر ـ هى أساس الموسيقى عنده، كما تصبح هى وحدتها المعيارية، وهذه الوحدة تتكون من أشكال التفعيلات الأساسية السبع (مستفعلن ـ متفاعلن ـ مفاعيلن ـ مفاعلتن ـ فاعلن ـ فعولن ـ فاعلاتن)، لتصبح القصيدة فى النهاية إطارا لهذه الأشكال السبعة. وعلى الشاعر أن يستدعى نوعا من الحوار بين تلك الإيقاعات داخل القصيدة ، لتصبح أقرب إلى القصيد

السيمفونى منها إلى فن الارابيسك الأولى تعتمد على الدراما السمعية، أما الثانى فيعتمد على الاطراد والتكرار. لهذا، «فبينما جمال الشعر المنظوم يبدو فى التجمع، فإن جمال الشعر المنثور يبدو فى التسلسل. فهو يتيح لك أن تشهد فى وضوح ولذة ـ ومضات الميلوديا المختلفة القصيرة اللبث، وسط طنين الهارمونيا الدائمة»(١٩) .ولهذا، فإن حسين عفيف يتصور أن الشعر المنثور، برغم ما فيه من انسجام، يتنزه عن عيب الوتيرة الواحدة، فالانسجام بداخله، هو انسجام درامى، يشع أضواء شتى، وهذه الأضواء تتميز بأنها متباينة، وفى الوقت نفسه غير مستقرة، ومتجددة، ومتلاحقة أبدا. ونتيجة لهذا الجمع بين الأصوات التى قد تبدو متنافرة خارج القصيدة الحديثة، أو بمنظور القصيدة الكلاسيكية، فإن حيوية المتلقى تتجدد معها وتتضاعف، نتيجة إحساسه بأن الشاعر قد استطاع ترويض الإيقاعات، وأنه استطاع أن يأسرها داخل قفص التآلف والانسجام، كما يرى حسين عفيف أن الشعر المنثور ـ من خلال هذا التنوع الإيقاعى ـ يصبح أقرب انواع الكلام إلى الطبيعة، التى هى مصدر لكل الإيقاعات التى تحيط بنا. فالطبيعة «قلما تعرف التماثل بين وحداتها، وإنما هى تنشد التآلف فى مجموعها، فانت مثلا لا تجد فى الشجرة تماثلا بين أجزائها ، إذ قد يشرد غصن ويتقلص آخر، وينثنى فرع ويستوى فرع. ولكنها ـ فى مجموعها ـ تبدو متلافة متعانقة، تنتهى إلى معنى من التساوق يرتاح إليه الذوق السليم، ويشهد له حتما بالجمال. وما قيل عن أفرع الشجرة الواحدة، يقال عن الطبيعة ككل. .. وهكذا، لا تعرف الطبيعة التكرار المحض ولا النهاية المحدودة. ومن هنا كان جمالها غير محدود، وسحرها غير منته»(٢٠). وإذا كانت

العرب قد قسمت الأجناس الأدبية إلى شعر ونثر وقرآن، فإنه من منظور أن القرآن هو خطاب أدبى بالأساس، وأن إعجازه الحقيقى فى ذلك، فإن حسين عفيف ـ مع تنزيهه للقرآن ـ يستشهد به، لينفى فكرة الإيقاع العروضى، «فالإيقاع القرآنى رغم أنه لا يخضع لوزن أو قافية، إلا أن موسيقى الوزن تلوح فى تضاعيفه، وترتفع عندما لا تمنع المناسبة، حتى لتحمل العين أحيانا على أن تذرف الدموع». ثم يستشهد بعد ذلك بتعريف دائرة المعارف البريطانية لمزامير داود ونشيد الإنشاد الذى لسليمان، بأنهما أقدم نماذج الشعر الغنائى. فهذا ينهض دليلا على أن الإيقاع اللاعروضى، يمكن أن ينتج شعرا، هو الشعر المنثور. وربما لو اطلع حسين عفيف على كلام المتصوفة، لاستطاع أن يؤكد أكثر على هذا التصور. فمن البديهى أن الإيقاع النغمى داخل ثنايا الكلام، لا ينتج عن العروض وحده، ولكن للإيقاع أنظمة صوتية ومعنوية متجددة ومتعددة، العروض أحدها. فلقد «اتسع مفهوم الإيقاع، ليشمل سلسلة من العناصر اللسانية التى تساهم فى بناء اللغة الشعرية. فإلى جانب الإيقاع الناتج عن نبرات الجمل، هناك الإيقاع الناتج عن المد فى الكلمات، والإيقاعات الهارمونية(الجناس اللفظى ـ السجع ـ الترصيع ...).إلى جانب الموسيقى الداخلية الناشئة عن استخدام بعض الظواهر البلاغية (الالتفات ـ المفارقة ـ التقسيم ـ المطابقة ...)» (٢١). ويسوق حسين عفيف هذا المثال من نشيد الإنشاد، ليؤكد على مقولته:

«فى الليل، على فراشى، طلبت من تحبه نفسى، فما وجدته، إنى أقوم وأطوف فى المدينة، فى الأسواق، وفى الشوارع، أطلب من تحبه نفسى. طلبته فماوجدته. وجدنى الحرس الطائف فى

المدينة، فقلت: أرأيتم من تحبه نفسى. فما جاوزتهم إلا قليلا حتى وجدت من تحبه نفسى. فأمسكته ولم أرخه، حتى ادخلته بيت أمى، وحجرة من حبلت بى. أحلفكن يابنات أورشليم بالظباء وبأيائل الحقل، ألا توقظن ولاتنبهن الحبيب حتى يشاء».

على أن تلك الأدلة العقلية والعاطفية التى يسوقها حسين عفيف، لا تقيم دليلا - من وجهة نظر الذاكرة التراثية - على ضرورة إطراح الأوزان الاصطلاحية، باعتبار أنها لازمة للشعر. لكنه يرد على هذا الرأى، بأن «الشعر أسبق من الأوزان. لأن الأوزان من صنع البشر، فى حين أن الشعر وجد مع الحياة. وما دام الشعر قد استطاع - فيما مضى - أن يعيش حينا من غير أوزان، فهو بعد إذ وجدت - أى الأوزان - يستطيع أن يعيش بدونها»(٢٢) ومن الطبيعى أن يتبادر إلى الذهن ذلك الاتهام الأزلى، بأن الشعراء محدودى الموهبة هم الذين لا يلجأون إلى هذا التصور، لأنهم يجدون فى الشعر المنثور تحررا من القيود، التى تفضح موهبتهم المحدودة. ومن الطبيعى أن يكتب الشعر المنثور بعض الشعراء محدودى الموهبة، كما هو ممكن بالنسبة لقصيدة التفعيلة، وكذا الشعر العمودى، لكن هذا الرأى ليس صحيحا على إطلاقه. وحسين عفيف يقرر أن الشعر المنثور بتحرره من الوزن والقافية، لا يصبح سهل الصياغة كما يتصور البعض، ما دام كلام الشاعر «ما زال يجرى وفق أوزان يبتكرها أثناء الكتابة. بل إن تحرر الشعر المنثور من القافية والوزن الواحد، يجعل مهمة الشاعر شاقة عسيرة»، إذا لاحظنا أن الإطراد الذى يلابس الوزن والقافية، يساعد على إحداث النغم، ويقسر الآذان على متابعته والرضوخ لتأثيره. ولهذا، فإن الشاعر يضطر إلى الاستعاضة عن موسيقى التكرار بموسيقى أخرى، يستمدها من القوة الشاعرة ذاتها، وهى موسيقى أبعد منالا من سابقتها، وكثيرا ما يضل الشاعر أوتارها، إذا هو لم يندمج فى فكرته، أو لم يكن بطبيعته عبتريا»(٢٣) .

وهنا، تكتمل رؤية حسين عفيف النقدية، التى تعد متقدمة جدا بالنسبة لعصرها، والتى تبدو متقدمة أيضا بالنسبة للبعض، الذين يعيشون فى عام ١٩٩٣، وليس فى عام ١٩٣٦ تاريخ إلقاء هذه المحاضرة. وتلك الرؤية تتصور أن الشعر إنما يتأسس على الإيحاء والسحر والتجسيد، ليس من خلال وجود الشىء، لكن من خلال خلق حالته، ومن خلال علاقات النسق لا من خلال الدلالات المعجمية للكلمات، ومن خلال التجسيد لا التجريد، كما أنها تتصور أن الإيقاع لازم للشعر، فى حين أن الأوزان المصطلح عليها غير لازمة. ومن خلال تلك الرؤية، فإن الحركة الرومانسية إذا كانت تمثل ثورة، فإن حسين عفيف كان يقف على يسار تلك الثورة، إن لم يكن بإبداعه، فعلى الأقل برؤيته النقدية وربما كان تجاهل إبداعه خلال ستين عاما كاملة، ليس ناتجا عن الإهمال، بقدر ما هو ناتج عن الانقطاع الناتج عن رؤيته المستقبلية، التى لم تستطع الذاكرة الشعرية فى عصره أن تستوعبها. وإذا كانت موسيقى الشعر ضرورة نتفق عليها جميعا، فنحن نتساءل مع غنيمى هلال:

من الذى يستطيع أن يزعم أن هذه الموسيقى مقصورة على الأوزان الموروثة فى الشعر وحدها؟■

الهوامش والمراجع

(١) صدمة الحداثة - أدونيس - ص ١١٦.

(٢) نفسه - ص ١١٧.

(٣) الشعر المنثور عند أحمد شوقى - مقالة - د. حسين نصار - مجلة فصول - اكتوبر ١٩٨٢ - ص ١٦٠.

(٤) نفسه - ص ١٦٠.

(٥) نفسه - ص ١٥٩.

(٦) صدمة الحداثة - ص ٤١.

(٧) الحداثة/ السلطة - مقالة - د. كمال أبو ديب - فصول - يونيه ٨٤ - ص٤٢.

(٨) مقالة - د. لويس عوض - الأهرام بتاريخ الجمعة ٣/ ٨/ ١٩٧٩.

(٩) محاضرات مدرسة الشعر الحديث - جماعة نشر الثقافة بالإسكندرية - محاضرة لحسين عفيف بتاريخ ١١ / ٩/ ١٩٣٦ - ص ١٢.

(١٠) نفسه - ص ١٣.

(١١) نفسه - ص ١٢.

(١٢) نفسه - ص ١٣.

(١٣) نفسه - ص١٤.

(١٤) نفسه - ص ١٤.

(١٥) نفسه - ص ١٤.

(١٦) نفسه - ص ١٥.

(١٧) نفسه - ص ١٦.

(١٨) نفسه - ص ١٦.

(١٩) نفسه - ص ١٦.

(٢٠) نفسه - ص ١٧.

(٢١) نصوص الشكلانيين الروس - ص ٥٦.

(٢٢) محاضرات مدرسة الشعر الحديث - ص ١٨.

(٢٣) نفسه - ص ١٨.

الشعر المنثور

بقلم حسين عفيف

قا الشعر المنثور، كضرب من الشعر، يجب أن يكون على غرار الشعر ذاته. أى يجب أن يشترك القلب مع الفكر فى إيحاء معانيه، والإيقاع مع اللفظ فى بيان مدلوله ولعله يكون من الخير أن نصل إلى تعريف الشعر عن طريق تعريف الشاعر.

الشاعر هو ذلك الشخص الذى يلمح المستور من أسرار الكون ويرى الظلال من خلال النور. هو ذلك الشخص الذى يسحر اللفظ ويرسل الكلمات أغانى خالدة.

قال شاعر ناثر يصف فتنته بالعيون السود. «شد يازرقاء العينين مايخفق اليوم قلبى للسواد من العيون! خالستنى من لياليه شموس فراح ينبثق من بريقها بريق للصبابة فى قلبى.» الواقع أن ليس ثمة ليل فى العيون، ولا ثمت شموس فى هذا الليل إن وجد. فالليل اسم فترة معينة من الزمن؛ والشمس كوكب مكانه معروف. بل إن الليل والشمس ليتنافيان ومحال أن يجمعهما مكان واحد. ولكن ليت شعرى هل كذب الشاعر ؟ كلا. ولكنه رأى أن سواد العيون يشبه الليل حتى لكأنه الليل، وأن ومض بريقها يشبه الشموس حتى لكأنه الشموس. أى أنه، كما قلت، قد لمح الظلال من خلال النور، أو هو لمح النور من خلال الظلال، لمح كل ذلك لافى دنيا الواقع، وإنما فى عالمنا الشعرى الذى يزاحم فى خواطرنا العالم المحسوس.

والآن وقد تم للشاعر أن يرى فقد بقى عليه أن يعبر. لأن الشعر تصور وتصوير والإخفاق فى التصوير يذهب بما يأتى به التصور، وإذ ذاك يحتبس المعنى فى نفس الشاعر ويأبى أن يشرق على الدنيا. بل إن الشعر لايتم خلقه إلا إذا انتهى التصور منه إلى تصوير، وتقمصت الروح منه فى جسد. ولقد يتجسد المعنى الشعرى جسم إنسان فيصير امرأة. ولقد يتجسد نغما فيصيرأغنية ولقد يتجسد ألفاظا فيصير قصيدة. ولكنه فى كل مايتجسد، ينفث قواه فى جسده، ويتخذ من جسده مظهرا لقواه ولكن كيف يتسنى للشاعر أن يعبر ؟ إن فى خلجات نفسه معنى مسحورا وبين يديه ألفاظا مادية، وكم بين السحر والمادة من تباين. ولابد للأسلوب كيما يكون معبرا أن يستمد لونه من طبيعة المعنى الذى يؤديه. إذن فلابد للشاعر من أن يسحر اللفظ عندما يريد التعبير عن معانيه المسحورة وإلا فإن التوفيق يخطئه كما لو كان قد قال فى المعنى السابق. «نفذت إلى من العيون السوداء كالليل أشعة ناصعة كالشمس، فما إن وصلت إلى قلبى عن طريق عينى حتى أذكت فيه الصبابة، وإذا بنور الجمال قد استحال نارا من الحب». إن هذا التعبير وإن كان قد جاء مستكملا كل عناصر الصورة التى تخيلها الشاعر إلا أنه أخفق فى نقلها حية نابضة. أخفق فى إشعاع النور الذى يضطرب فى تضاعيفها وجاء بها على صورة من الجمود تشبه جثة امرأة جميلة، لم تزل لها نفس الملامح ولكنها فقدت نفس الجمال. غير أن الشاعر لم يفعل ذلك. إنه بعد أن استعرض الصورة على هذا النحو من التركيب أو مثله، مسه بعصاه فأفعمه بدنيا من السحر، وترك الصورة المسحورة تتجسد ألوانا مسحورة، والمعنى المسحور يبرز فى نغم مسحور.

ولكن كيف يتاح للشاعر أن يسحر اللفظ؟ قبل أن نفهم ذلك يجب أن نعرف ماهو التصور الشعرى، أى ماهو الشعر فى دور الحضانة وقبل أن يتجسد صورة معبرة. التصور الشعرى هو لمعة من لمعات الوعى الباطن مثوى القوى الشاعرة فى الإنسان. وهو وإن كان لايملك فى هذا الدور تعبيرا عن نفسه إلا أنه ينطوى على نغمة ويحمل جرثومة اسلوبه، مستمدا هذا وذاك من ذات النفس التى ألهمته معناه. فالشاعر عندما يريد التعبير عن معنى تصوره، فهو إنما يندمج فيه ويتأثر به ويتأثر حتى ينتشى، وإذ ذاك تفقد قواه العاقلة سيطرتها على نفسه الشاعرة وما تحتويه من معان، فإذا ماتم له أن يتحرر لمعناه، وتم حينئذ لهذا المعنى أن يتحرر من هيمنة الجسد، انطلق من نفسه شادياً مرتلا بنغم يصوغه من ذات نفسه. أى أن الشعر يحيك جسده من ومضات روحه؛ وينسج ألفاظه من خلجات معناه. وبعبارة أخرى أن الشاعر لايدع عقله قط يعبر عما يراه، وإنما يترك مايراه يعبر عن نفسه بنفسه.

فمعنى أن الشاعر يسحر الألفاظ أنه يصوغها على غرار ما يلهمه من معان مسحورة. إنه مايزال بها يقدم ويؤخر ويتخير وينبذ ويناسب ويساوق معتمدا فى ذلك على محض قواه الشاعرة حتى يصوغها على نحو من التركيب يحمل السحر فى تضاعيفه. وإذا كانت مادة الوجود كما يقول الفلاسفة واحدة، وإنها لكذلك؛ فما اختلاف الصور فى الحياة إلا من اختلاف النسب والأوضاع. فالألفاظ المؤلفة على نحو من التركيب يكفل التعبير عما هو مادى، هى نفسها التى تعبر عن السحر إذا ما صيغت على نحو من التركيب آخر. إن العلاقة بين أجزاء المادة هى وحدها التى تهبها الروح، وتنظيم هذه العلاقة هو مدار فن الشاعر ومظهر نشاطه. فالشعر كروح جميل إذا هو لم يتجسد جسما! جميلا اختنق فيه وعجز هذا عن ان ينم عنه.

وأما وقد أطلنا فى هذه المناسبة التحدث عن السحر فلقد يروق لنا أن نعرف ماهو. السحر هو مزيج من القدرة والغموض يتألف منه معنى خارق يصل بالإنسان إلى حالة الإعجاز. هو قبس من ذلك السر الذى انحدرنا عنه والذى يحتجب وراء كياننا، ولا يفتأ يلمع من غضونه مذكراً إيانا به مكدنا الحنين إليه. هو للوجود بمثابه وعيه الباطن وكيانه الغابر السحيق. ونحن منه بمثابة الجديد من القديم، والحاضر من الماضى، والظل من النور، والجسد من الروح، واليقظة من الحلم، وهو يفتننا لأنه يردنا إلى أصولنا ويعود بنا إلى موطن الذكريات الغالية.

والآن وقد بينا ما هو الشعر فقد تهيأ لنا الكلام عن الشعر المنثور. الشعر المنثور هو الشعر الذى يتحرر من الأوزان الموضوعة ولكن لا ليجنح إلى الفوضى وإنما ليسير وفق أوزان مختلفة يضعها الشاعر عفو الساعة ومن نسج وحده، أوزان تتلاحق فى خاطره ولكنها لا تطرد، غير أنها برغم تباين وحداتها تتساوق فى مجموعها، وتؤلف من نفسها فى النهاية هارمونيا واحدة، تلك التى تكون مسيطرة عليه أثناء الكتابة.

فبينما يبدو جمال الشعر المنظوم فى التجمع، يبدو جمال الشعر المنثور فى التسلسل فهو يتيح لك أن تشهد فى وضوح ولذة ومضات الميلوديا المختلفة القصيرة اللبث وسط طنين الهارمونيا الدائمة.

ولهذا فإن الشعر المنثور برغم ما فيه من انسجام، يتنزه عن عيب الوتيرة الواحدة، ويشع أضواء شتى متباينة غير مستقرة متجددة متلاحقة أبدا، فما تلبث أن تلهب عواطفك وإذا بك تشعر معها كأن حيويتك تتضاعف.

وهو بهذا التنوع وهذه الطلاقة اقرب أنواع الكلام إلى الطبيعة. إذ إن الطبيعة قلما تعرف التماثل بين وحداتها وإنما هى تنشد التآلف فى مجموعها. فأنت مثلا لا تجد فى الشجرة تماثلا بين أجزائها إذ قد يشرد غصن ويتقلص آخر وينثنى فرع ويستوى فرع. ولكنها فى مجموعها تبدو متلاقّة متعانقة تنتهى إلى معنى من التساوق يرتاح إليه الذوق السليم ويشهد له حتما بالجمال. وما قيل عن أفرع الشجرة الواحدة يقال عن أشجار الغابة الواحدة، وما قيل عن أشجار الغابة الواحدة يقال عن مناظر الطبيعة المختلفة، فليس ثمة شبه بين صحراء وغابة وبحر وجبل ومع ذلك فهنالك بينها انسجام، والجمال على أتمه هو ما تمخضت عنه مجتمعة، وهكذا لا تعرف الطبيعة التكرار المحض ولا النهاية المحدودة، ومن هنا كان جمالها غير محدود وسحرها غير منته.

وبعد فإن الشعر المنثور بتوافقه مع الطبيعة فيه ما فيها من رحابة وتحرر فهو كالطبيعة يقذف بك فى أفق رحيب لا تحد منه القافية أو الوزن المطرد. ولذلك فهو يمهد لنفسك سبيل الانطلاق فى الأفق إلى مسافات أبعد شوطا وفى اتجاهات أكثر عددا من أى نوع من أنواع الكلام.

ومن أجل هذا اختارت الأديان الشعر المنثور لغة لها لأن الطلاقة واللانهائية من أخص صفات الألوهة التى تلهم الدين. وأننا مع تنزيهنا للقرآن الكريم عن درجه ضمن الأساليب البشرية نرى أنه من حيث الوضع اللغوى البحث أقرب ما يكون إلى الشعر المنثور وإن تجاوزه فى خصائصه وطاقته. فهو لايخضع لقافية أو وزن

موضوع ومع ذلك فموسيقى الوزن تلوح في تضاعيفه وترتفع عندما لا تمنع المناسبة حتى تنهمل العين أحيانا على أن تذرف الدموع. انظر مثلا قوله تعالى في سورة النور. «الله نور السماوات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيئ ولو لم تمسسه نار نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء ويضرب الله الأمثال للناس والله بكل شئ عليم»

وما قيل عن القرآن الكريم يقال عن سائر الكتب السماوية. فمزامير داود ونشيد الإنشاد لسليمان هما أقدم شعر غنائي باعتراف دائرة المعارف البريطانية وهما من الشعر المنثور. وها هي ذي مقطوعة من نشيد الإنشاد:

«في الليل على فراشي طلبت من تحبه نفسي طلبته فما وجدته. إني أقوم وأطوف في المدينة في الأسواق وفي الشوارع أطلب من تحبه نفسي. طلبته فما وجدته وجدني الحرس الطائف في المدينة فقلت أرأيتم من تحبه نفسي فما جاوزتهم إلا قليلا حتى وجدت من تحبه نفسي. فأمسكته ولم أرخه حتى ادخلته بيت أمي وحجرة من حبلت بي. أحلفكن يابنات أورشليم بالظباء وبأيائل الحقل ألا توقظن ولا تنبهن الحبيب حتى يشاء.»

ورب معترض يقول إن الأوزان الاصطلاحية لازمة للشعر والجواب على ذلك أن الشعر أسبق من الأوزان لأن الأوزان من صنع البشر في حين أن الشعر وجد مع الحياة. ومادام الشعر قد استطاع فيما مضى أن يعيش حينا من غير أوزان فهو بعد إذ وجدت يستطيع أن يعيش بدونها.

ولكن هل معنى ذلك أن الشعر المنثور بتحرره من الوزن الموضوع والقافية يصبح سهل الصياغة كما يتبادر إلى الذهن لأول وهلة. كلا بالطبع مادام لم يزل على الشاعر الناثر أن يجري كلامه وفق أوزان يبتكرها أثناء الكتابة. بل إن تحرر الشعر المنثور من القافية والوزن الواحد يجعل مهمة الشاعر شاقة عسيرة إذا لاحظنا أن الاطراد الذي يلابس الوزن والقافية يساعد على إحداث النغم ويقسر الآذان على متابعته والرضوخ لتأثيره. ولهذا فإن الشاعر الناثر يضطر إلى الاستعاضة عن موسيقى التكرار بموسيقى أخرى يستمدها من القوة الشاعرة ذاتها، وهي موسيقى أبعد منالا من سابقتها وكثيرا ما يضل الشاعر أوتارها إذا هو لم يندمج في فكرته أو لم يكن بطبيعته عبقريا.

وإني لآت من الشعر المنثور بمثلين أحدهما لطاغور والثاني من الشعر العربي الحديث:

القطعة الأولى وهي لطاغور شاعر الهند الأكبر وترجمة الدكتور ناجي

«انتشرت بسمة على وجه الأفق حين كسوت قلبي بالخرق البالية، وأرسلته يستجدي فمي من باب لباب، فكلما كاد إناؤه تمتلئ اعتدى عليه اللصوص، ومر اليوم في تعب وضنى. فجاء إلى باب قصرك بإنائه وهو خال فأقبلت عليه وأخذت بيده وأجلسته بجانبك فوق عرشك العالي».

والقطعة الثانية وهي من كتاب «مناجاة»:

«ماهويتك لذاتك ياحبيبتي وإنما للجمال الذي أعبده ولا أعبد سواه. وإذا كان الجمال ياحبيبتي، موزعاً بين الحسان فقد وزعت مابين الحسان قلبي. أنا عالمي الذات أحمل الحب لكل جميل وأود لو إن قلبك في الغرام بديني فإذا نازعتنا غيرة دفينة في قلوبنا فلنوطن على احتمالها النفس أو نغسلها على مر السنين بالدموع. ولئن خاننا الصبر الجميل فحبذا الألم ياحبيبتي في سبيل الطموح. مزيج من الحزن والفرح الحياة فلتكن مزيجا من الدموع والابتسام حياتنا. وأنت ياعين انطلقي في إثر الجمال بسناه اكتحلي وبأساه ادمعي. ولتكن عواصف لا تعرف الخمود نفوسنا، وحاشانا نحن الأحياء أن نخلد إلى الهدوء فالهدوء الموت».■

هامش

نشر ضمن سلسلة محاضرات مدرسة الشعر الحديث (مطبعة الترقي بشارع السياحة بمصر)، وكانت قبلها قد ألقيت بالاسكندرية بمسرح نادي الموظفين في يوم ١١ سبتمبر سنة ١٩٣٦، بدعوة من جماعة نشر الثقافة بالإسكندرية.

«وراء الغمام» للشاعر إبراهيم ناجي

بقلم: حسين عفيف

قد إني لأجلس إلى « ناجي » فما أشك أن الرجل أمامي، حتى إذا ماراح ينشدني من شعره خيل إلى أنه يناديني من وراء الغيب، وأن ذلك الماثل بيننا ليس إلاّ ظل أو صدى، وأما النور، وأما الصوت، فمقيم هناك في المجهول.

حلم ولهفة وجمال، وإشراق روحي يهتك حجب الغيب ويوقع معاني الخلود بأنغام الخلود، ذلكم شعر «ناجي».

ذات تحيا بما وراء الذات وتقيم فيما وراء الكون. قد أوتيت من قوة التصوير ما يجعلها تنظم المجهول شعراً، ومن قوة الإيحاء ما يجعلها تشركنا فيما تحس به. وجدان تمثل في إنسان، وإنسان تمثل في وجدان، ذلكم هو «ناجي».

أصوات خفية مجهولة تناديه فيجيب، وهو في ذلك كالطائر الملهم لا يدري ما يفعل ولكن تدفعه قوة الخالق فيندفع.

فهو دائم الحنين إلى المجهول يتمثله فيما أمامه من المرئيات وماهو بينها. ويناجيها وما هو يناجيها وإنما يناجي



ابراهيم ناجي

ذلك السر الذي لايدريه هو نفسه على قوة إحساسه به.

وهذه الناحية هي التي تميز شعر «ناجي» عن غيره مما جعل معاصريه يطلقون عليه لقب «شاعر الوجدان».

وإن شعره ليحمل طابعا خاصا ينفرد به ويسبح في محيطه، حتى إنني عندما حاولت أن أبحث عن شبيه له انتهيت إلى أن شعر «ناجي» لايشبهه إلا شعر «ناجي».

ومعاني «ناجي» ليست معقدة إلا أنها من ذلك النوع الذي يسحرك ببساطته لما تحسه وراء تلك البساطة من عمق يسترعي تأملك. فهو لايتوسل إلى تضخيم معانيه بجعلها ألغازاً تحتاج في فهمها إلى أخذ ورد، ولكنه يتناول المعنى البسيط المقرب إلى النفس من أبعد أعماقه فسرعان ما يصل به إلى القلب ويوقعه في شراكه.

وما كان الشعر وهو ذلك الفن الأنيق الرقيق ليتحمل المعاني المعقدة التي تكلفه

أكثر من طاقته وتجعله ينهار على جوانبها وإنما خلق الشعر ليحمل من المعانى رقيقها وخفيفها حتى إذا ما أفرغها فى قالبه الأنيق ارتفع بها إلى مرتبة السحر الآخذ بالقلوب.

فالشعر قبل كل شىء جمال وطرب وزخرفة ولعب بالألفاظ وارتفاع بالواقع إلى ذروة ما فى السمو. هو فن جميل يحتاج الى ريشة الفنان قبل أن يحتاج إلى عقل الفيلسوف. هو تلوين قبل أن يكون بناء، والمعانى المعقدة تشوهه لأنها تبتلع الأصباغ.

وهو لغة الشعور لا تعمد فى بيانها إلى المنطق وإنما الى الإيحاء مجسما فى أسلوب يخالف قواعد الكلام السائر ويجرى وفق نزعة روحية تنبع من ذلك الجوهر المسحور الذى تنطق بوحيه وتحتوى إلهامه.

وهو، بعد، حلم النفس البشرية بالمثل العليا ينسجها أخيلة شفافة ثم يصبها فى ألفاظ ما تزال تترقرق فى الأثير محتفظة فى نفسها بخفة الأحلام وتذبذبها.

هو تغريد النفس على أمانيها. لهفتها إليها، ولوعتها عليها، وتصويرها إياها فى صورة تبدع فيها من الجمال ما شاء أساليب لها إحساسها بها وحبها لها.

هذا هو الشعر كما ينبغى أن يفهم.

والآن فلاعد بك إلى شعر «ناجى» فأدعك تقرأ معى لتحكم معى.

ولكن قبل أن تتأهب للحكم خذ هذه النصيحة منى: لاتحكم فى الشعر عقلك وإنما حكم إحساسك. اسمع القصيدة فإذا أطربتك ووصلت إلى قلبك دون استئذان فهى شعر وإن لم تكد ذهنك. أما إذا لم تطربك أو استأذنت قلبك قبل الدخول عليه فهى ليست شعراً وإن أثقلت رأسك المعانى الضخمة

من قصيدة بعنوان «الوداع»:

هل رأى الحب سكارى مثلنا
كم بنينا من خيال حولنا
ومشينا فى طريق مقمر
تثب الفرحة فيه قبلنا
فتطلعنا إلى أنجمه
فتهاوين وأصبحن لنا
وضحكنا ضحك طفلين معا
وعدونا فسبقنا ظلنا

ومن قصيدة بعنوان «العودة»:

هذه الكعبة كنا طائفيها
والمصلين صباحا ومساء
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها
كيف بالله رجعنا غرباء
دار أحلامى وحبى لقيتنا
فى جمود مثلما تلقى الجديد
أنكرتنا وهى كانت إن رأتنا
يضحك النور إلينا من بعيد

ومن قصيدة بعنوان (إلى س):

جئت أشكو لك روحى وجواها
وردت ظمأى وعادت بصداها
قربى عينك منى قربى
ظلليني واغمريني بسناها
وأريني زرقة البحر إذا ما
بسط البحر جلالا وتناهى

ومن قصيدة بعنوان (مصافحة اللقاء):

أهاب بنا قلبينا
مناد ضم روحينا
كأنا إذ تصافحنا
تعانقنا بكفينا

إنك شاعر «يا ناجى» والشعراء قليلون.■

قصيدتان*



شعر

حسين عفيف

(١)

عندما رأيتُ أوراقَ الزهور كأجفانى مبللّة،
ولمحتُ عليها القَطْرَ كالجمُان يترجرجُ،
ويتدلّى كلّما قلّبه الوجدُ، فكأنّه الأقراطُ، ثم
يسقطُ على العشبِ كعِقْدٍ منفرطٍ:
أدركتُ أنَّ نَدَى الفجرِ دمعٌ تسكبُه الأزهارُ،
ورثيتُ لكلِّ نبتةٍ مُخْضَلّة ..
وتمنيتُ لو جمعتُ من حبّاتِه كأساً، ومن دمعى لُجّةً،
ثم خُضْتُ إليكِ مزيجَهما سابحاً،
حتى إذا ما وصلتُ وثيابى منه تَنْطُفُ، مَثَلْتُ
أمامكِ بأشواقى مضمخةً
بعطرِ الأزهار.

(٢)

سرْتِ
ـ والنهرَ ـ
تحملين جرتك المترعة
ولما أدرت وجهك، ورنوت إلىَّ من خلال نقابك
الخفاق، مرت بى هذه اللمحة المنبعثة من الظلام،
كما يمر النسيم سراعاً على صفحة الماء، ثم ينسل
هاربا إلى الشاطىء المجهول ..
مَرّتْ بى
كطائرِ المساءِ الذى يعبرُ الغرفةَ المظلمةَ
من نافذةٍ لأخرى، ويختفى فى الليل ..
أنتِ
محتجبةٌ كنجمٍ خلفَ الرُبَى، وما أنا إلا عابرُ
سبيلٍ ..
ولكنْ
لِمَ تَمَهّلْتِ حيناً، ووقفتِ ترنين إلىَّ من
خلالِ نقابِك الخفّاق ، وأنتِ تسيرين ـ والنهرَ ـ
تحملين جرتك المترعة؟.

* وجدتا ضمن أوراقه، ولم تنشرا من قبل ١٩٧٨ .

مختارات شعرية مترجمة

ترجمة الشاعـــر

حسين عفيف

طاغـور:

(١)

قلبى ـ عصفورُ البريةِ ـ وجدَ سماءَه
فى عينيك
إنهما
لَمهْدُ الصباحِ، ومملكة النجومِ
وإنَّ أغانىَّ لتضيعُ فى أعماقهما
بربِّك ..
إلاّ تركتِنى أحلِّقُ فى هذه السماء/
تلك اللانهائيةِ القائمة بذاتِها
بربِّك ..
إلاّ تركتِنى أشقُّ سُحُبَها،
وفى ضوء شمسِها أنشرُ جناحىّ.

(٢)

قريتى ..
هى قريتُها،
وفى هذا سعادتُنا
فى خمائلِها يُغَرِّدُ الكنارُ،
فيرقصُ قلبى نشوانَ
حَمَلاها الطرويان
يرعيان فى ظلِّ شجرِنا،
وإذا غابا فى حقولِ شعيرِنا
حملتُهما بين ذراعىّ ..

«كنجانا» هو اسمُ قريتِنا،
و «إنجانا» اسمُ نهرِنا
واسمى لَدَى القريةِ معروفٌ،
واسمُها «رنجانا»

حقلٌ واحدٌ يفصلُنا/
النحلُ الذى يبنى خلاياه فى حراجِنا،
يجمعُ العسلَ فى أحراجِها ..
زهورها التى يدفعُها التيّارُ فى المْوْرِدِ
ترقصُ حولَنا

إذ نستحمّ ..
سَلاَّتُ أزهارِ «الكَوْسَم» الجافةِ،
تهبطُ أسواقَنا
من حقلِها ..
و «كنجانا» هو اسمُ قريتِنا
واسمُ نهرِنا «إنجانا»
فى الربيع
يتعطّرُ جوُّ الطريقِ الذى يصلُ دارَيْنا
بعبيرِ أزهارِ المانجو ..
وحينما ينضجُ كتّانُهم للحصادِ
يُزْهِرُ القُنّبُ عندَنا ..
الكواكبُ التى تتألّقُ فوقَ كوخِها
ترسلُ علينا نفسَ الألَيق ..
المطرُ الذى يترعُ أحواضَهم،
يُحيِى لدينا غاباتِ «كدوم» ..

و «كنجانا» هو اسمُ قريتِنا
و «إنجانا» اسمُ نهرِنا،
واسمى لدى القريةِ معروفٌ
واسمُها «إنجانا».

(٣)

أَيْدٍ على أيدٍ تَشُدُّ، وعيونٌ ترنو إلى عيونٍ/
هكذا بَدأَتْ قصيدةُ حبِّنا ..
كانتْ إحدى ليالى مارس المقمرةِ، وأريجُ الحِنّاءِ
يُعَطّرُ الجوَّ
ليلتئذٍ

سَهَوْتُ عن أرغنى،
ولم تكملى إكليل زَهرِكِ ..
حبُّنا ساذجٌ كأغنية.
نقابُك الأحمرُ ـ كالزعفرانِ ـ يُسْكِرُ
عينى
وقلادةُ الياسمين التى نَظَمْتِها لى،
تَخْفِقُ فى فؤادى بشكرِك ..

إنها الملهاةُ:
منحٌ وحرمانٌ،
بوحٌ وكتمانٌ،
بَسَماتٌ وخَجَلٌ،
وتَمنُّعٌ يَنتهى بالرضا ..
حبُّنا ساذجٌ كأغنية.

هذا يومُنا، ما أمسَى من عمرِنا
ولا غدٌ ـ هذه ـ عالمُنا
مالنا والمستحيل؟
هذا حبنا لاظلَّ له
تلك أعماقُنا لا نجسّسُ فيها ..
حبُّنا ساذجٌ كأغنية.

إنا لانسخو فى وُعودِنا، ولافضلَ،
إنا لا نبتهلُ
لنحظَى بالمستحيل حسبُنا ما مَنَحْنا،
وكفانا ما أخذْنا
إننا لم نسحقِ اللذّةَ حتى النهاية،
لنعصرَ منها خمرَ الألم ..

حُبنا ساذجٌ كأغنية.

كونتيس دى نواى:

لِكَيْما ننسى الصخبَ الإنسانىَ الأليم،
ذلك الصخبَ الطائش/
المستغرقَ فى مشاغلِه ..
فلنصغِ لكى نَنْشَقَ
حَشْدَالأشياءِ الجميلةِ الصامتة.
يارعاكَ الله ياهدوءَ المساء!!
أنتَ أيها النقاءُ العَذْبُ
الذى أحبُ فيه
حوافى الغابِ،
حيث تتهادى ـ فى خِفَّةٍ وخَفاءٍ ـ
كتلةُ العَبَقِ المترامية.

بيليتيس:

تُحَمِّينى أُمّى فى الظلماتِ،
وتُلْبِسُنى فى وَهَجِ الشمسِ،
وفى الضوءِ
تُمشِّطُنى
وإذْ أخرُجُ فى ضوءِ القمرِ، تشدُّ
على خَصْرى الحزامَ،
وتعقدُه عُقْدَتين
وتُوصينى عند ذلك قائلةً :
الْعبَى مع العذارَى
وليكنْ مع الصبْيَةِ رقصُك،
حَذارِ أنْ تُطلِّى من الشبُّاكِ،
ولا تُصغِى لحديثِ الشبابِ،
وإياكِ ومشوراتِ الأراملِ!!
لسوفَ تجلسين ذات مساءٍ ـ كما يحدثُ عادةً ـ
إلى عربةٍ، وسطرَ موكبٍ تَدُقُّ فيه الطبولُ
وتعزفُ فيه المزاميرُ الحبيبةُ /
ذلك هو المساءُ الذى تذهبين فيه يابيليتو،
وقد خَلَّفْتِ لى ثلاثَ قواريرَ من علقمٍ :
واحدةً للصباحِ،
وأخرى للظهرِ،
والثالثةَ ـ وهى الأمَرُّ ـ
لليالى الزفاف

المراجعات

المسلمون والأقباط منذ عمرو بن العاص وحتى الآن

٨٠ جدل التعدد والوحدة فى الواقع المصرى ، وليم سليمان قلادة.

جـدل التـعـدد والوحـدة



الطهطاوى



سعد زغلول

فى استقراء لهوية التراث الاجتماعى فى مصر منذ الفتح الإسلامى وما تلاه من عصور تقوم على التعددية وعلى روح التعاون والاحترام المتبادل منذ لحظة اللقاء الأولى بين عمرو بن العاص والبطريرك بنيامين التى يعتبرها الكاتب نقطة الانطلاق فى مسار العلاقة بين الدينين والقاعدة المرجعية التى يتم تصحيح المسار على أساسها كلما انحرف عن بداية توجهه.

١- عرفت مصر تعدد الأديان بالمعنى المعاصر مع دخول عمرو بن العاص إليها فى عام ٦٤٠ م . كانت مصر ولاية تتبع الدولة البيزنطية التى كانت تجهد لاستمرار سيادتها السياسية ، وتحاول فرض مذهبها على الأغلبية المصرية ، الذين تضمهم الكنيسة القبطية ، وكان بابا الكنيسة عند مجىء عمرو هو بنيامين البطريرك الثامن والثلاثون طارده البيزنطيون فاضطر للاختفاء فى الأديرة . أما الوالى ممثل السلطة السياسة فقد كان قيرش المعروف باسم المقوقس . وكان فى نفس الوقت قائد الجيوش البيزنطية ورئيس الكنيسة الإغريقية الكائنة فى البلاد .

ولقد حفظ لنا كل من عبد الرحمن بن عبد الحكم مؤرخ الفتح الأسلامى لمصر وساويرس بن المقفع مؤرخ بطاركة الكنيسة القبطية وقائع اللقاء بين عمرو ابن العاص والبطريرك بنيامين . ويمكن القول بأن روح اللقاء تمثل نقطة الانطلاق فى مسار العلاقات بين أتباع الدينين ، والقاعدة المرجعية التى يصحح - بالرجوع إليها ، هذا المسار كلما انحرف عن بداية توجهه . إن هذا اللقاء، الذى روى تفاصيله المؤرخان المسلم والقبطى يمثل محور الاستقرار الذى تصبح حوله الحياة المصرية فى حالتها الطبيعية .

الراوى الأول لوقائع هذا اللقاء هو ابن عبد الحكم القرشى المصرى ، يقول: « كان بالإسكندرية أسقف للقبط يقال له أبو بنيامين ، فلما بلغه قدوم عمرو بن العاص إلى مصر كتب إلى القبط يعلمهم أنه لا تكون للروم دولة وأن ملكهم قد انقطع ويأمرهم بتلقى عمرو . فيقال إن القبط الذين كانوا بالفرما كانوا يومئذ لعمرو أعوانا » (١).

ويروى سانوتيوس الذى يكتب بعد حوالى أربعة قرون من الفتح يقول إن سانوتيوس الذى كان من رؤساء القبط وقتئذ وتولى إدارة شئون الكنيسة مدة اختفاء البطريرك بنيامين « عرف عمرو (أمر) الأب المجاهد بنيامين البطرك وأنه هارب من الروم خوفا منهم فكتب عمرو ابن العاص إلى أعمال مصر كتابا يقول فيه « الموضع الذى فيه بنيامين بطرك النصارى القبط له العهد والأمان والسلامة من الله فليحضر آمنا مطمئنا ويدبر حال بيعته وسياسة طائفته » . فلما سمع القديس بنيامين هذا عاد إلى الاسكندرية بفرح عظيم بعد غيبة ثلاث عشرة سنة ... فلما ظهر فرح الشعب وكل المدينة بمجيئه... » وذهب

فى الواقع المصرى

وليم سليمان قلادة

سانوتيوس وأعلم عمرا بوصوله ، حينئذ» أمر بإحضاره بكرامة وإعزاز ومحبة . فلما رآه أكرمه وقال لأصحابه إن فى جميع الكور التى ملكناها إلى الآن ما رأيت رجل الله يشبه هذا . وكان الأب بنيامين حسن المنظر جدا جيد الكلام بسكون ووقار . ثم التفت عمرو إليه وقال له بجميع بيعك ورجالك اضبطهم ودبر أحوالهم . . وانصرف من عنده مكرما مبجلا ...»(٢)

وطبقا لما جاء فى تاريخ يوحنا النيقوسى، أسقف مدينة نيقيوس فإن عمرواً لم يأخذ شيئامن أموال الكنائس ولم يرتكب عملا من أعمال السلب أو النهب ، وأسبغ عليها الحماية مدة حكمه(٣).

ولقد حفظ الكتاب الذى يضم يوميات « أخبار القديسين » ويقرأ أثناء الصلوات فى الكنيسة – حفظ ذكرا طيبا لعمرو . ففى اليوم التاسع من شهر طوبه (١٧يناير) من كل عام تحتفل الكنيسة بذكرى البابا بنيامين . وجاء فيها أنه فى أثناء حياته تولى المقوقس مصر ولكنه لم يلبث زمنا طويلا على الولاية لأن العرب قد جاءوا وفتحوها بقيادة عمرو بن العاص . ثم يواصل « السنكسار (هذا هو الاسم الكنسى لذلك الكتاب) الرواية فيقول: « وقرب عمرو رؤساء الأقباط منه وأحسن معاملتهم » فاتجه هؤلاء » إلى إصلاح شئون الكنيسة التى كان قد اختل نظامها وتفرق شملها. فتقدموا إلى ابن العاص وأعلموه بخبر اختفاء البابا بنيامين طالبين عودته إلى كرسيه . فاستدعاه عمرو ومنحه الحرية الدينية وأعاد له الكنائس التى كان اغتصبها منه البطريرك الملكى (البيزنطى) وأمره أن يتصرف فى أمورها كما يريد . فاستطابت لذلك قلوب المسيحيين وشكروا صنيع عمرو إليهم»(٤).

٢– ولم يكن ما أعطى عمروا هذه المكانة فى الوجدان الشعبى احترام الدين الآخر ورجاله ومؤسساته وحسب ، بل وإلى ذلك سياسته الاقتصادية فى مصر ، وتعتبر الصفحات التى حفظها لنا كتاب ابن عبد الحكم عن « ذكر استبطاء عمر بن الخطاب عمرو بن العاص فى الخراج» من أروع صفحات تاريخ الحكم الإسلامى فى مصر، فقرأ فى هذه الصفحات الاعتداد بالكرامة فى أحرج لحظات المساءلة بين الوالى وأميره، وأيضا الحفاظ على صالح المحكومين فلا يلحق بهم عصيف . ولا يغنى لإدراك روعة هذه الصفحات سواء من الناحية الأدبية أو السياسية تقديم ملخص يوجز مضمونها ، بل قراءتها كاملة . أرسل عمر يقول « ... أما بعد – فانى فكرت فى أمرك والذى أنت عليه ، فإذا أرضك واسعة عريضة رفيعة... وإنها عالجتها الفراعنة وعملوا فيها عملا محكما مع شدة عتوهم وكفرهم فعجبت من ذلك وأعجب مما عجبت أنها لا تؤدى نصف ما كانت تؤدى من الخراج قبل ذلك... ولقد أكثرت فى مكاتبتك فى الذى على أرضك من الخراج ... » واشتد الخليفة فى خطاب

عامله على مصر . ولكن الوالى كان قويا وشجاعا فى الدفاع عن شخصه وعن سياسته : « ... أما بعد فقد بلغنى كتاب أمير المؤمنين الذى استبطانى فيه من الخراج والذى ذكر. (فيه) من عمل الفراعنة قبلى وإعجابه من خراجها على أيديهم ونقص ذلك منها منذ كان الإسلام . ولعمرى للخراج يومئذ أوفر وأكثر والأرض أعمر - لأنهم كانوا على كفرهم وعتوهم أرغب فى عمارة أرضهم منا منذ كان الإسلام » ويدافع عمرو عن كرامته ، قال يخاطب الخليفة : « ... وأكثرت فى كتابك وأنبت وعرضت ... فاقبض عملك فإن الله قد نزهنى عن تلك الطعم الدنية والرغبة فيها... والله يا ابن الخطاب لأنا حين يراد ذلك منى أشد لنفسى غضبا ولها انزاها واكراما وما عملت من عمل أرى على فيه متعلقا... يغفر الله لك ولنا...»

ويواصل المؤرخ عرض واحد من أسمى مواقف الحكم الإسلامى فى أزهى عصوره فقد أجاب الخليفة بكتاب يحمل أمرا حاسما إلى الوالى : « إذا أتاك كتابى هذا فاحمل الخراج فإنما هو فىء المسلمين ...» ولكن عمرواً يدافع عن أهل البلاد فلا يلحق بهم الظلم . يقول ابن عبد الحكم إن عمرواً كتب للخليفة يقول له « إن أهل الأرض استنظرونى إلى أن تدرك غلتهم » وأنه نظر « فكان الرفق لهم خيرا من أن يخرق بهم فيصيبوا إلى بيع ما لا غنى بهم عنه » . وأراد الخليفة أن يتحقق من صدق عمرو - فكتب اليه « أن ابعث الى رجلا من أهل مصر فبعث إليه رجلا قديما من القبط فاستخبره عمر عن مصر وخراجها قبل الإسلام فقال « يا أمير المؤمنين كان لا يؤخذ منها شىء إلا بعد عمارتها - وعاملك لا ينظر إلى العمارة وإنما يأخذ ماظهر له كأنه لا يريدها إلا لعام واحد» فعرف عمر ما قال . وقبل من عمرو ما كان يعتذر به»(٥) .

ويصل موقف عمرو فى جانب المحكومين إلى ذروته فى إجابته على عثمان ، بعد أن عزله هذا الخليفة ، وقال له إن مصر قدمت خراجا بعد عزله أكثر ما كان عمرو يستخرج منها . وأثبت ابن عبد الحكم تلك المواجهة المشهورة: « قال عثمان لعمرو يا أبا عبد الله درت اللقحة باكثر من درها الأول . قال عمرو : اضررتم بولدها . (وفى رواية اخرى) : إن لم يمت الفصيل »(٦).

ونحن نجد الموقف نفسه فى « ذكر حفر خليج المؤمنين وهنا أيضا لابد من متابعة ما حدث فى تلك النصوص الأصلية التى سجلها المؤرخ الأول لمصر بعد الفتح العربى(٧).

هكذا - وفى هذه الفترة الوجيزة من تاريخ مصر . والتى لا تزيد عن سنوات قليلة ، ومع التعدد الدينى ، تكون فى مصر تراث مشترك حفظته الأجيال التالية أساسه التوافق ، وبصورة عامة على اتجاه الإدارة الاقتصادية والمالية لهذا البلد بحيث يكون الهدف الرئيسى لهذه الإدارة صالح المحكومين « أهل الأرض » . ويتبدى هذا التوافق فيما حفظته كتب التراث الاسلامية والقبطية - على النحو الذى أوضحناه .

وتظهر قيمة هذا التراث الموحد من أن نظام عمرو فى إدارة مصر فى فترة ولايته الأولى أصبح هو الحجر الأساسى فى بناء مصر العربية الإسلامية بمجتمعها الجديد ، فكما يقول الدكتور ابراهيم أحمد العدوى إن « القواعد التى تقررت إذ ذاك صارت نماذج تمثل النظرة المثالية لدى المؤرخين والفقهاء ، والمقياس الذى يعتمدون عليه لمعرفة الانحراف بين تلك المثالية وبين تطور الأمر الواقع على عهدهم »(٨) فهذا التراث المشترك يمثل - كما سلف البيان، نقطة الانطلاق والقاعدة المرجعية للتعرف على سلامة المسار الذى تتخذه العلاقات الاجتماعية فى المجتمع المصرى الجديد ذى الأديان المتعددة.

٣ - مثل هذا التراث الموحد نجده حول النظرة إلى الأرض وإلى الشعب فى مصر . فلقد اعتز الفكر الإسلامى المصرى بهذه الأرض وبشعبها منذ بدء اتصاله بهما . ولقد بدأ ابن عبد الحكم تقليدا سيتبعه بعده المؤرخون بأن يبدأ التاريخ لمصر بفصل يسرد « فضائل مصر » وهو عنوان القسم الأول من كتابه . ويورد المؤرخ الأول فى هذا الفصل نصوصا كثيرة تشيد بمصر وأهلها سينقلها عنه ويضيف إليها من سيأتى بعده من المؤرخين . إن مصر فى هذه النصوص ذات الطابع الدينى « أم البلاد وغوث العباد ، التى نهرها أفضل أنهار الدنيا » وهى « الفردوس» ويورد حديثا نبويا يقول ان النيل من أنهار الجنة.(٩)

ولم يكن هذا التوجه بطارىء على نظرة المصريين نحو انفسهم - بل هو استمرار لخط قديم هو عنصر هام فى الفكر الدينى القبطى ، فنصوص الكتاب المقدس بعهديه، وصلوات الكنيسة ، ومختلف نصوص التراث - تفيض مدحا فى مصر وإسباغاً للبركة على أرضها ونيلها ودعاء من أجلها ولشعبها . واسم النيل فى هذه الكتب هو اسم أحد أنهار الجنة - جيجون - كما جاء فى سفر التكوين(١٠). ويستخدم يوحنا النيقوسى هذا الاسم للتعبير عن النيل ست مرات فى كتابه(١١).

وتحظى مياه النيل باهتمام عظيم فى طقوس الكنيسة القبطية : ثلاث مرات فى العام توضع مياه من النيل فى إناء (لقان) وسط الكنيسة. فى عيد الرسل (أبيب - يوليو) حين تكون قلوب المصريين متلهفة لصعود مياه النهر ، وفى عيد الغطاس (طوبة - يناير) . ويوم خميس العهد قبل عيد القيامة ،

حين صب السيد المسيح ماء فى إناء وغسل ارجل تلاميذه . وفى هذه المناسبات تتلو الكنيسة صلوات وفصولا من الكتاب المقدس . وفى كل ذلك تبصر الكنيسة مصر أرض الموعد المباركة وتطلب لها وتمنحها كل ما جاء فى الكتاب المقدس من بركات ووعود قيلت فى شان ارض الموعد . تصلى :

« يا رب بارك ثمرات الأرض

« نهر جيحون الذى هو النيل املاه من بركتك

« فرح وجه الأرض - جددها دفعة أخرى

« اصعد (مياه) نهر النيل

« بارك إكليل السنة بصلاحك . ويقاع مصر املأها من الخصب

« ليكثر حرثها ولتتبارك ثمارها

« لتفرح حدود كورة مصر ، ولتهلل الأكام بفرح من قبل صلاحك

« انعم لنا بالخصب ، وبمراحمك لسائر الفقراء . ولتبتهج قلوبنا ..

« ولا تكتفى الكنيسة بذلك ، بل إن المتابع لطقس الكنيسة ، فى القداس الأسبوعى (او اليومى احيانا) يحس أن الكنيسة القبطية ترى فى مصر فردوسا تعتز به وتترنم بجماله وتصلى من أجله . فتنظيم السنة الطقسية للكنيسة القبطية مرتبط بتقسيم السنة الزراعية المصرية : ففى زمن الفيضان تصلى من أجل النيل كى تصعد مياهه فتفرح بها الأرض إذ ترتوى بعد عطش ، وفى وقت إلقاء البذور تصلى عن الزروع كى تنمو إلى ان تنضج ، وفى موسم الحصاد تصلى من أجل ثمار الأرض كى تحل فيها البركة . وفى هذا كله تحيط صلوات الكنيسة أرض مصر ونيلها وزرعها وثمارها والبشر الذين يحيون فيها بمشاعر الحب العميق:

«اصعد المياه كمقدارها (المناسب) - كنعمتك

« فرح وجه الأرض

« ليروى حرثها ، ولتكثر اثمارها .

« اعدها للزرع والحصاد

« ودبر حياتنا كما يليق

« بارك إكليل السنة بصلاحك »

ثم تواصل الصلاة الحديث إلى الله من أجل البشر الذين يعيشون على هذه الأرض

« من أجل الفقراء -

« من أجل الأرملة ، واليتيم ، والغريب ، والضيف .

« من اجلنا كلنا ...

«لأن عيون الكل تترجاك

« لأنك أنت الذى تعطيهم طعامهم فى وقت مناسب

« اصنع معنا حسب صلاحك

« يا معطيا طعاما لكل ذى جسد

«املأ قلوبنا فرحا ونعيما

«كى - إذ يكون لنا الكفاف فى كل شىء

« كل حين

تزداد فى كل عمل صالح»

هذا التراث الروحى الوطنى ، يصب حب الوطن فى نفوس المشاركين فيه . وإذ تصلى الكنيسة القبطية عن الأرض والمياه والزرع والحصاد ، فانها تعبر فى حقيقة الأمر عن قلق الفلاح ومشاعره نحو أرضه وزرعه ، نحو مفاجآت النهر - الفيضان المغرق ، أو الجفاف المميت - تحمل الكنيسة هنا هذا القلق كله إلى الله ، مشاركة البشر فى كل مشاكلهم داعية من أجل حلها . وبذلك تضع الكنيسة ابناءها فى بؤرة الالتزام - بالفكر والوجدان والوعى - بمشاكل الطبيعة والأرض والإنسان والمجتمع .

ويتبدى الاعتزاز بالأرض وبما قام عليها من تخطيط للمدن والمنشآت فى ذلك الفن من فنون التاريخ المصرى الذى يقول عنه الأستاذ / محمد عبد الله عنان إنه « فن مستقل بذاته من فنون التاريخ كان لمؤرخى مصر فضل ابتكاره ، ثم فضل تقدمه وازدهاره حتى غدت آثاره تكون وحدها ثبتا حافلا فى تراثنا التاريخى »(١٢) ذاك هو تاريخ الخطط والآثار المصرية - الذى يضم أجيالا متتابعة من الحلقات فى اتصال مستمر لا انقطاع فيه - من ابن عبد الحكم إلى المقريزى إلى على مبارك ، ويندرج فى هذه السلسلة المتصلة ابو المكارم سعد الله بن جرجس بن مسعود الذى كتب « كتاب كنائس مصر وأديرتها » يورد فيه فضائل مصر ونيلها وينقل عن زملائه المؤرخين المسلمين بعض ما جاء فى كتبهم . ويسجل وقائع عن تآلف شعب مصر بكل مكوناته(١٣) .

ويواصل رفاعة الطهطاوى هذا التقليد فيخصص المقالة الأولى من كتابه « أنوار توفيق الخليل فى أخبار مصر وتوثيق بنى إسماعيل » للكلام عن ديار، مصر ونيلها المبارك وخيراتها - وبه يبدأ عصر الكتابة الحديثة الذي تتحول فيها الأسطورة إلي علم . ويبقى وراء كل المكتوب قديما وحديثا ذلك الحب العميق والالتصاق الوثيق بالأرض..(١٤)

٤- ويحفظ التراث الإسلامى التقدير العميق لقبط مصر:

فمنذ بداية التاريخ لمصر بعد الفتح العربى يورد ابن عبد الحكم عن عبد الله ابن عمر « قال - قبط مصر اكرم (السكان خارج الجزيرة العربية لهم) ، واسمحهم يدا وافضلهم عنصرا واقربهم رحما بالعرب عامة وبقريش خاصة»

ويضيف « حدثنا أبو صالح حدثنا الليث عن يزيد بن أبى حبيب أنه بلغه أن كعب الأحبار كان يقول - مثل قبط مصر كالغيضة ، كلما قطعت نبتت ... » بل إن عبد الرحمن بن عبد الحكم يفتتح تأريخه بفصل « ذكر وصية رسول الله (صلى الله عليه وسلم) بالقبط » يورد فيه الأحاديث التى توصى بالقبط خيرا ، وتبرز أن أم اسماعيل هى هاجر المصرية(١٥) يظل هذا التقدير محفوظا فى التراث المصرى فالإمام الشرقاوى المعاصر للحملة الفرنسية يورد فى كتابه « تحفة الناظرين فيمن ولى مصر من الولاة والسلاطين » ما اثبت ابن عبد الحكم عن قبط مصر. (١٥مكرر) ويكتب السيد محمدى بن أبى السرور البكرى الصديقى ، وهو من البيت الذى احتفظ فى فترات طويلة بنقابة الأشراف (توفى ١٠٨٧ هـ) فيكتب فى كتابه « الكواكب السائرة فى أخبار مصر والقاهرة » الفصل التاسع عشر وخصصه لبيانه « ذكر ما اختصت به مصر والقاهرة من محاسن وفضائل ... » يورد فيها ثمانية وأربعين سببا لتفضيل مصر أرضا وأهلا على غيرها من بلاد الدنيا ويقول فى السبب الأربعين عن قبط مصر إنهم « من ذرية الأنبياء عليهم السلام.(١٦).

هكذا كانت نواة الهوية للتراث الاجتماعى فى المجتمع التعددى الجديد ، وحولها تراكمت خبرته وبمنطقها تواصلت مسيرته - نعنى بذلك : الالتصاق بالأرض والاعتزاز بها والانتماء لها ، واحترام الشعب بكل مكوناته - فأتباع الدين الآخر هم ذرية الأنبياء ، ثم إن توجه حكم البلاد. إنما هو لصالح «أهل الأرض»

هذه هى الأصول الدفينة للوعى المصرى ، وتواصلت ترسيبات الحياة فى المجتمع التعددى جيلا بعد جيل . وهى ترسيبات لا تتكون من نصوص وحسب ، ولكنها - وكما رأينا على سبيل المثال فى موقف عمرو وفى تقدير «ترسيبات مواقف علمية يجرى اتخاذها على أساس فهم النصوص فى إطار الواقع المعيش . فتصبح النصوص ، مفهومة على هذا النحو ، تعبيرا عن هذه المواقف. وحين نجد أن نواة التراث المعبر عن العلاقات فى المجتمع التعددى الوليد تظل تنتقل من جيل إلى جيل فى المجتمع، ويكون النقل الأمين بمثابة تذكير للجميع - خاصة حين ينحرف المسار - بالقاعدة المرجعية التى يجب احترامها.

٥ - ومع تعاقب الزمان يستمر تراكم الترسيب الخصب ، كطمى النيل الذى ترسب على ضفافه ليحتضن البذر ويتيح له القدرة على النمو والإثمار . هكذا تنضاف معطيات جديدة فى الحياة المصرية قوامها الرئيسى توجه موحد وموقف واقعى مشترك . فمن هذه المعطيات الجديدة - اندماج جند الفتح المسلمين فى عملية الإنتاج المحلية أى الزراعة ، وتوحد لسان الشعب المصرى بجميع مكوناته فى اللغة العربية - وإذا كانت هاتان العمليتان قد تم إنجازهما خلال فترة زمنية معينة ، فثمة جانب من الحياة فى مصر سيظل مستمرا لمئات السنين ، نعنى به المواجهة التى تزداد حدتها ومظاهرها بين موجات العدوان الخارجى أو قوى الحكم الاستبدادى السياسى والاجتماعى فى الداخل - من جانب ، والمحكومين « أهل الأرض » المحليين بجميع مكوناتهم من جانب آخر . هذه المواجهة ستفرز تراثا . يكون له أثر حاسم فى صياغة وجه الحياة فى مصر.

وتمضى هذه الترسيبات فى تراكمها إلى أن تتاح الفرصة للتعبير عنها فى نظم ومؤسسات وقواعد دستورية وقانونية . فيتحول التراث من مرحلة الترسيب التلقائى ، إلى مرحلة الوعى القادر على التعبير عن نفسه فى مفاهيم نظرية يعتنقها المجتمع التعددى عامة ، وترضى عنها أديانه . وتبدأ مرحلة الوعى هذه فى الأعوام الأولى للقرن التاسع عشر حين فرض الشعب إرادته بعزل الوالى وتولية حاكم جديد هو محمد على ، وحين بدأت الإنجازات الفكرية لرفاعة الطهطاوى ، لتصبح طبقة جديدة منيرة فى التراث المصرى.

لقد أفرز تراث حركة المجتمع المصرى المنهج الذى تسير هذه الحركة طبقا له :

أ - تعدد فى الأديان

ب - وحدة فى المواقف الواقعية

جـ - على أساسها تقوم مفاهيم نظرية تعبر عن هذه المواقف الموحدة ، ويتقبلها المجتمع التعددى بجميع مكوناته وترضى عنها كل أديانه .

ولنفصل بعض نواحى الإجمال فى المعطيات التى أشرنا إليها :

٦ - فعن اندماج جند الفتح فى المجتمع المصرى وذوبانهم فيه - كان عمرو بن العاص كلما جاء الربيع يسمح لجنوده بالنزول إلى ريف مصر لينالوا من خيره ولبنه وخرافه وصيده . وفى الوقت نفسه لا ينسى الرجل « أهل الأرض » فيأمر الجنود « واستوصوا بمن جاورتموه من القبط خيرا ... » ومع مرور الوقت نشأ مجتمع جديد « تم فيه الامتزاج بين العرب والمصريين اجتماعيا وثقافيا وسياسيا واقتصاديا ... وذاب العرب القادمون فى محيط الشعب المصرى ، وأصبحوا ينتسبون إلى البلد الذى يسكنونه أو الحرفة التى يشتغلون بها وليس إلى قبيلتهم الأصلية التى جاءوا فى كنفها من شبه الجزيرة العربية . وهذا ما عناه المقريزى فى مقدمة رسالته « البيان والإعراب عما بأرض مصر من الأعراب » بقوله: «اعلم

أن العرب الذين شهدوا فتح مصر أبادهم الدهر وجهلت أحوال أكثر أعقابهم » ويضيف محمد العزب موسى بعد ذلك «وهكذا أدت قوة الجذب المصرية إلى عكس السياسة التى كان يختطها الخليفة عمر بن الخطاب فى أول الأمر ، وهى محاولة الحفاظ على الأرستقراطية العسكرية العربية ، حتى أنه حرم على القوات العربية الاستقرار فى الريف والاشتغال بالزراعة »(١٧).

٧ـ وعن وحدة اللسان فى مصر:

مع دخول الإسلام إلى مصر جاءت اللغة العربية ، وصار فى مصر لسانان العربى والقبطى . لو أن هذا الوضع قد استمر لكان على أرض مصر شعبان لكل منهما ثقافته وتراثه ووعيه ونظرته للعالم ولمصر. ولصعب التفاهم بين الشعبين فى هذا التجمع. ولكن ما حدث كان غير ذلك وتكلم المصريون بعد فترة زمنية معينة لغة واحدة هى العربية. ويحفظ التراث المصرى اسم أحد علماء الكنيسة القبطية ـ ساويرس الذى كان أسقفا لمدينة الأشمونين بمديرية أسيوط وعاش فى النصف الأخير من القرن العاشر وأوائل القرن الحادى عشر واشتهر فى كتب الكنيسة بلقب « ابن المقفع». وقد يتساءل الدارس هل سبب هذه التسمية أنه قام بنقل التراث السابق إلى العربية كما فعل ابن المقفع الأول الذى نقل التراث الهندى إلى العربية ... كان هذا الأسقف العالم «متضلعا فياضا فى اللغة العربية ملما بعلومها وأسرارها. وكان راسخ القدم فى اللغات اليونانية والقبطية «ولهذا تعاون مع عديد من المسيحيين على نقل ما وجدناه ـ كما يقول ـ بالقلم القبطى واليونانى إلى القلم العربى.(١٨) وبهذا حدثت معجزة التفاهم داخل الشعب المصرى، إن اللغة هى التى تصنع التصور وتكون الوعى والنظرة إلى الذات وإلى العالم وتربط بين البشر وتعبر عن العلاقات بينهم. وكما يقول الدكتور جمال حمدان جاءت عملية التعريب فى مصر أقوى من صبغها بالإسلام، فبينما نجد الإسلام كاملا فى المغرب والأقلية لغوية (البربر) نجد العربية كاملة فى مصر والأقلية دينية (الأقباط) ... ولديه أنه إذا كان العرب قد عربوا مصر فقد مصرتهم مصر حضاريا وماديا. فقد تتلمذ العرب الفاتحون فى مدرسة مصر المفتوحة وعلى يديها تحضروا. ومن هذا الرأى أيضا الدكتور حسين مؤنس.(١٩)

والحاصل أن ما حدث فى مصر فى هذا المجال فتح الطريق أمام شعب مصر كى تكون لغة تراثه واحدة ـ سواء التراث الدينى إسلاميا أو مسيحيا ، أو تراثه الفكرى المشترك. ويتفاهم بجميع مكوناته بلغة يتحدث بها قوم فى رقعة من الأرض تمتد كما نقول اليوم من المحيط إلى الخليج. وبهذه اللغة يدخل الشعب المصرى بكل قوته البشرية والمادية وبكل تراثه الحضارى فى حوار، وينهض بقيادة معركة التحرر القومى والاجتماعى.. مع مجموعة تبلغ اليوم من يزيد على مائة مليون نسمة يقدم لهم نموذجا رائدا فى الوحدة والتفاهم.

هذه العروبة فى مصر أتاحت لهذا البلد أن يكون فى المنطقة كلها قوة فعالة مؤثرة، صنعت فى تعبير الدكتور جمال حمدان « التفاعل ائتلافا واختلافا بين بعدين أساسيين فى كيان مصر وهما الموضع والموقع ـ فالموضع هو البيئة الطبيعية والبشرية الداخلية، والموقع هو مجموع العلاقات التى تربط هذا الإقليم بما حوله. إن «الحقيقة العظمى فى كيان مصر ونقطة البدء لأى فهم لشخصيتها الاستراتيجية هى اجتماع موقع جغرافى أمثل فى موضع طبيعى مثالى وذلك فى تناسب أو توازن نادر المثال. فالموقع والموضع هنا متكاملان جدا فى الدور ومتناسبان إلى حد بعيد فى المقياس. فكل منهما ضخم الحجم أو الخطر، ولكن فى تناسق دقيق وشبه محسوب». إن عروبة مصر جعلت لها خاصية واحدة فى شخصية مصر طوال تاريخها ـ إمبراطورية كانت أو مستعمرة أو جزءا من دولة كبيرة » هى يقينا أنها كانت دائما مركز دائرة... لها محيط وأبعاد هى مركز ثقله وجاذبيته ولها الدور القيادى فيه... »(٢٠)

وثمة جانب آخر من التراث المشترك على الصعيد الشعبى، فالأدب القبطى واللغة القبطية الدارجة مازجا، كما يقول أحمد رشدى صالح ، الأدب العربى واللهجات العربية العامية واستوى من ذلك مزاج عربى قبطى، أو قل استوى مزاج قبطى إسلامى. وهذا يصدق على الشكل والمحتوى سواء بسواء...(٢١)

وتبدت وحدة التراث أيضا فى الفن. والمشاهد اليوم لحجاب كنيسة قبطية قديمة لا يكاد يلحظ كبير فرق بين وحداته الزخرفية وما على منبر المسجد القديم، ومن هنا ما يستخلصه محمد العزب موسى من أن الرواسب الفلكلورية هى الوسيلة البسيطة والواضحة والأكيدة على خيط استمرارية مصر وشعبها عبر العصور التاريخية(٢٢).

٨ ـ على أن المجال الذى سيظل موجودا فى حياة المصريين دوما وإلى زمن لا يمكن التنبؤ بمداه فهو المواجهة مع العدوان الخارجى ومع قوى الاستبداد السياسى والإجتماعى فى الداخل «أخرج ابن عبد الحكم عن عمر رضى الله عنه سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول (عن أهل مصر) إنهم... فى رباط إلى يوم القيامة»(٢٣)

وفى حقيقة الأمر فإن تراث هذه المواجهة هو الذى يعطى للمجتمع فى

مصر طبيعته المتميزة ويجعل حالة مصر حالة خاصة نموذجية. ذلك أنه على اختلاف أنواع القوى المضادة كان موقف مكونات المجتمع التعددى - المسلمون والقبط - واحدا: انتماء لمصر ودفاعا عنها وسعيا لتحقيق العدل فيها، هنا يقدم التراث خطا مستقيما ثابتا. طبقات ترسب واحدة على الأخرى لتكون المستقر الطيب الأمين لمفاهيم الوطن والمواطنة التى سيتعامل بها المصريون حين يتجلى الوعى وتستقيم الصياغة.

فمكونات الجماعة تواجه الفرنجة الذين أطلقوا على انفسهم وصف: الصليبيين والعثمانيين - ويسجل التاريخ موقف قبط مصر من الغزاة الوافدين من الغرب، «حاول الصليبيون أخذ مصر ولكنهم فشلوا. ولشدة غيظهم من عدم مساعدة القبط لهم أصدروا قانونا يمنع أقباط مصر من زيارة القبر المقدس»(٢٤) كما أنه حين دخل الفرنجة دمياط أساءوا إلى الأقباط وعينوا مطرانا لدمياط من قبل كنيسة روما، وهذا ما حدث أيضا فى مدينة فوة. يقول المؤرخ القبطى إنه لما انهزم االفرنجة ابتهج الأقباط. وقد قدر الملك الكامل للقبط موقفهم وكانوا محل ثقته لأنهم قاموا بما عهد إليهم من الواجبات أحسن قيام.(٢٥)

وبالنسبة للعثمانيين، فإن سطور ابن إياس تمتلىء حزنا وأسى لأن السلطان سليم أتم غزو مصر وأقام بها أحد الأمراء وجعله نائب القلعة، يقول «ومن العجائب أن مصر صارت نيابة بعد أن كان سلطان مصر اعظم السلاطين فى سائر البلاد قاطبة... ولكن ابن عثمان انتهك حرمة مصر، وما خرج منها حتى غنم اموالها وقتل أبطالها ويتم أطفالها وأسر رجالها وبدد أحوالها وأظهر أهوالها فلم يدخل إليها أحد من الخوارج ولا قط ملكها ولا جرى عليها ما جرى... فلا حول ولا قوة إلا بالله العلى العظيم»(٢٦).

هذا - وإننا حين نغوص فى أعماق التاريخ المصرى قبل الفتح الإسلامى نجد كفاحا طويلا ينهض به الشعب المصرى فى مواجهة الدولة البيزنطية. وكانت الكنيسة القبطية وقتذاك هى الحاضنة الوحيدة للوجدان المصرى أكثر من خمسمائة عام متصلة تضم مصر أرضا ونيلا وزرعا وثمرا وبشرا. وفى هذا الحضن الرءوم تعلم المصريون وتربوا ومارسوا الكرامة والإخلاص. ولم ينس المصريون ذلك قط فى قابل أيامهم وكانت الكنيسة القبطية مرادفا لمصر ورجالها هم المعبرون عن صوت مصر. وعبر قرون طويلة كانت مصر مستعمرة - ولاية فى إمبراطورية شاسعة، ولكن لها كنيسة مستقلة.وفى أعماق كل مصرى كانت تتردد أمنية: أن تكون بلاده ككنيسته. وفى كل العصور التالية من التاريخ المصرى حفظ المصريون جميعا لكنيسة بلادهم الإعزاز والتقدير.

ويسجل التاريخ أنه على الرغم من تغير الدول والحكام فى مصر فإن ثمة استمرارا لا ينقطع لبعض المؤسسات الشعبية - الكنيسة القبطية والأزهر الشريف والرهبنة والطرق الصوفية. هذا الاستمرار حفظ للخصوصية المصرية طابعها المتميز، فهكذا تواصلت علاقة المصرى بأرضه، وأيضا استمر موقفه ثابتا نحو الاستبداد فى الحكم وإن اتخذ مظهرا دينيا.. وقد كانت الكنيسة القبطية تواجه نظام الحكم الرومانى والبيزنطى وتقاومه - فالكفاح الوطنى المصرى الحديث يجد أصوله التاريخية هنا. وما بدأته الكنيسة القبطية فى المحافظة على مصر، واصله معها الأزهر، ومنذ وقت مبكر فطن المصريون إلى أن ظلم الحاكم هدفه ومضمونه سياسى واجتماعى قبل كل شىء، مهما تكن واجهته الخارجية دينية، ويقول الدكتور حسنى نصار إن الثورات الاقتصادية كثرت فى العهد العباسى بمصر وتعددت وازداد خطر آثارها. وقام ببعضها الجند،. وشارك فى بعضها المدنيون واشترك فى بعض منها المسلمون والأقباط (٢٧) وثمة حقيقة فى تاريخ الفكر السياسى المصرى منذ العهد الرومانى واستمرت فى العصر الإسلامى - إن ممارسة السلطة واقعيا لم تولد فى وجدان الشعب أن الدين الصحيح هو أساس هذه الممارسة أو أنه يشكل قيدا جديا على تسلط الحاكمين وطغيانهم. وكانت الجماهير ترى أن المكان الطبيعى لرجال الدين - فى جميع العصور، لا يكون فى صفوف الحاكمين بل فى قيادة المحكومين الثائرين. وأفرز هذا الموقف تراثا من الأدب بالفصحى وبالعامية قوامه الشعور بالظلم وبإدانة الواقع، والحنين إلى حكم يحقق العدل. وتقاسم المجتمع كله شعور دافع الجزية - كانت مصر تدفعها كوطن للدولة الحاكمة، وفى الوقت نفسه كان المصريون والمسلمون محرومين من دخول الجيش، وهكذا فإن هذا المجتمع الذى ينفصل فيه الحاكمون عن المحكومين انفصالا عنصريا وطبقيا لا يتصور أن يشعر فريق من الشعب المحكوم بأن له فى مجال الحكم والسياسة امتيازا بسبب دينه على فريق آخر، فالواقع يؤكد النقيض ثمة مساواة فى الحرمان من دخول هذا المجال(٢٨)

وتأتى الواقعة الأخرى التى تكتمل بها الحقيقة المصرية وتشكل ركنا هاما فى التراث المشترك لهذا الشعب - وهى أن المصريين استخلصوا حكم بلادهم لأنفسهم وبجهد مشترك اسهم فيه وتعب وضحى المسلمون والمسيحيون المصريون - فدخلوا مجال السياسة والحكم صحبة، لقد جمعتهم فى مساواة كاملة أيام القهر والحرمان، فلما بدأ

التغيير ضمهم - فى مساواة كاملة أيضا - موكب زحف المحكومين إلى كراسى الحكم والسيادة، لم يسبق المسلمون المصريون أخوتهم القبط فى هذا المجال، بل استردت مكونات الجماعة المصرية كلها حكم بلادها والدفاع عنها واحتلال مؤسسات الدولة الجديدة فى وقت واحد وكثمرة للكفاح المشترك. ولم يحدث فى التاريخ الحديث لمصر أن تأخر الإقرار بحق المواطنة الكاملة لفريق من المصريين عن الإقرار بها لفريق آخر - بسبب اختلاف الدين. وهكذا ولدت الجماعة الوطنية. وانتقل المصريون من تشاكى المحكومين إلى الحوار فى مجالس الحكم وإذا كان تراث المصريين طوال الأجيال قد حفظ عشقا للأرض وتقديرا لشعبها فإن الالتصاق بالأرض وجد مجالات جديدة للتعبير عن هذا الحب تعبيرا واقعيا. من خلال الحياة المشتركة الجديدة التى ظهرت بعد أن نجح زحف المحكومين جميعا إلى مراكز الحكم وتدبير شئون الأرض وحكم بلادهم بأنفسهم.(٢٩)

(٩) - هذا التوجه الموحد لمكونات المجتمع التعددى، وهو التوجه الذى يستمر ثابتا دون انقطاع أجيالا متعاقبة - أفرز مع الانتقال إلى ما بعد الوعى والقدرة على الصياغة - مفاهيم نظرية مشتركة. نهض بهذه المهمة رائد الفكر المصرى رفاعة الطهطاوى فى ظل الدولة المصرية الحديثة. فلقد استقطر خبرة التراث المصرى وقدم مفاهيم الوطن، والوطنية، والمواطنة وتنقل نصوص الطهطاوى هنا مسار الفكر والممارسة نقلة نوعية بالغة الأهمية.

فالطهطاوى أولا يواصل التقليد الألفى فى الإشادة بفضائل مصر، ولكن فى لغة حديثة تعتمد على العلم، يقول: «أجمع المؤرخون على أن مصر دون غيرها من الممالك عظم تمدنها وبلغ أهلها درجة عليا فى الفنون والمنافع العمومية. فكيف لا، وإن آثار التمدن وأماراته وعلاماته مكثت بمصر نحو ثلاثة وأربعين قرنا يشاهدها الوارد والمتردد، ويعجب من حسنها الوافد والمتفرج مع تنوعها كل التنوع فجميع المبانى التى تدل على عظم ملوكها وسلاطينها هى من أقوى دلائل العظمة الملوكية وبراهينها، فانظر إلى آثار منف وهى مدينة الملكة المصرية وكانت منزل الملوك من القبط الأول... وعلى مر العصور وكر الدهور انصقلت فى مرآة جوهرها صور أخلاق الخلائق وتهذيب طباعهم على التدريج وتشبثوا بثمرات العلوم والمعارف ووقفوا على الحقائق. وبمخالطة غيرهم من الأمم ذاقوا حلاوة الأخذ والعطاء وكثرة العلائق. وكما تمدنوا بصنائع العمرا ن تدينوا بما اتخذوه من الأديان»(٣٠)

وينتقل الطهطاوى من الإشادة بالوطن إلى حب الوطن:

«ارادة الوطن لا تنشأ إلا عن حبه... فالوطن محبوب، والمنشأ مألوف... وبالجملة فحب الأوطان على عظم الحسب وكرم الأدب أبهى عنوان، وهو فضيلة جليلة لا يؤدى حق الوفاء بها إلا من حاز الشمائل النبيلة، ولا تعين عليها إلا الهمم العلية، والعزائم الملوكية التى تقلد أعناق الأمة على المنعة والنعمة. فتبعثهم على التشبث بالأوطان والتعلق بأذيال الإخوان والخلان - ولا سيما إذا كان الوطن منبت العز والسعادة والفخار والمجادة كديار مصر. فهى أعز الأوطان لبنيها ومستحقة لبرها منهم بالسعى لبلوغ أمانيها»(٣١)

ثم يقدم رائد الفكر المصرى مبدأ المواطنة، يستوعب فيه التراث المصرى الذى تضمن احترام مكونات الجماعة بعضها للبعض، وتأكد ذلك من خلال المواقف الموحدة فى مختلف الظروف التاريخية وإزاء التحديات المتعاقبة التى عرضت للجماعة، ويفصح فى صياغته عن أثر الدين فى حث أتباعه نحو وحدة التوجه والموقف الواقعى المشترك.

جميع ما يجب على المؤمن لأخيه المؤمن من مكارم الأخلاق يجب على أعضاء الوطن فى حقوق بعضهم على البعض لما بينهم من الأخوة الوطنية.. فيجب أدبا لمن يجمعهم وطن واحد التعاون على تحسين الوطن وتكميل نظامه فيما يخص شرف الوطن وإعظامه وغنائه وثروته. لأن الغنى إنما يتحصل من انتظام المعاملات وتحصيل المنافع العمومية وهى تكون بين أهل الوطن على السوية لانتفاعهم جميعا بمزية النخوة الوطنية. فمتى ارتفع من بين الجميع التظالم والتخاذل وكذب بعضهم على بعض والاحتقار، ثبتت لهم المكارم والمآثر، ودخلت فيما بينهم السعادة بكسب شعائرها ومآثرها(٣٢)

وتتردد هذه الأفكار فى كتابات رفاعة الأخرى، فقد كتب فى صحيفة «روضة المدارس»، «إن الوطن هو عش الإنسان الذى فيه درج ومنه خرج» ثم ربط بين الوطن وحقوقه فقال: «ان ابن الوطن المتأصل به ينسب إليه تارة إلى اسمه فيقال مصرى مثلا، أو إلى الأهل أو إلى الوطن فيقال وطنى.. ومعنى ذلك أنه يتمتع بحقوق بلده، وأعظم هذه الحقوق هو الحرية التامة»(٣٣)

١٠- ونحن نعرف أن الشيخ رفاعة قد تخرج فى الأزهر، وتكشف كتاباته عن معرفة عميقة بتاريخ الإسلام وشريعته وعلومه. كما أن هذه الكتابات أيضا تقدم مسلما صحيح الإيمان رافضا للبدع.

ونحن نعلم أيضا أن الوثيقة الدستورية الأولى فى تاريخ الإسلام صدرت فى المدينة بعد الهجرة لتنظيم العلاقة بين المهاجرين والأنصار من

ناحية وبين المسلمين واليهود المقيمين فى يثرب من ناحية أخرى. أورد نصها ابن هشام:

« بسم الله الرحمن الرحيم، هذا كتاب من محمد النبى صلى الله عليه وسلم بين المؤمنين والمسلمين من قريش ويثرب ومن تبعهم فلحق بهم وجاهد معهم: إنهم أمة واحدة من دول الناس» وتفصل «الصحيفة» الحقوق والالتزامات المتبادلة بن المسلمين وبعضهم البعض، ثم تنتقل إلى اليهود فتنص: «وإن يهود بنى عوف أمة مع المؤمنين - لليهود دينهم وللمسلمين دينهم... وتعمم الحكم نفسه على باقى الجماعات اليهودية» لهم مثل ما ليهود بنى عوف»(٣٤).

وليس من شك فى أن رفاعة كان على معرفة بهذه الوثيقة الهامة. فهل كان هذا المجتهد يعبر عن مضمون وحدة الذمة مع تعدد الأديان - وهو المبدأ الذى قررته الصحيفة - فى صياغة محدثة، تستخدم مصطلحات الوطن والمواطنة... خاصة وأن الصحيفة تفرض على مكونات أمة المدينة واجبات تماثل تلك التى يقررها الطهطاوى على ابناء الوطن - فهم جبهة واحدة على من حارب أهل الصحيفة، ويتحمل الجميع نفقات الحرب، «وبينهم النصح والنصيحة والبر دون الأثم»...

ويصبح هذا التساؤل واردا حين نجد أن هذا المفهوم - المواطنة فى المجتمع التعددى - ينادى به الأستاذ الامام محمد عبده فالوطنية لديه «عبارة عن تعاون جميع أهل الوطن الواحد لمختلفى الأديان على كل ما فيه عمرانه»(٣٥)

وهو ما ينادى به عبد الله النديم، فهو يردد مضمون الصحيفة داعيا إلى أن يعود المسلم إلى المسلم اليفا للعصبية الدينية. وليرجع الاثنان إلى القبطى تأييدا للجامعة الوطنية وليكن المجموع رجلا واحدا يسعى خلف شىء واحد هو حفظ مصر للمصريين... علما منهم أن البلاد تطالبهم بصرف حياتهم فى إحيائها بالمحافظة على وحدة الاجتماع الوطنى الذى يشمله اسم مصرى من غير نظر إلى الاختلاف الدينى.(٣٦)

هذه المفاهيم حفظها التراث السياسى المصرى، فكانت تعبيرا عن موقف واقعى موحد فى مواجهة واحد من أكبر التحديات التى عرضت للمجتمع فى تاريخه: الهجمة الاستعمارية، المؤيدة من الدولة العثمانية، والخديو، والشرائح الارستقراطية العليا فى المجتمع.

فى مواجهة هؤلاء جميعا، وإبان فترة الثورة العرابية، يعبر النديم عن الموقف الشعبى الواقعى فيشرح أنه لكى تحفظ الوطنية بين الأجناس القاطنة فى الوطن الواحد فلابد من اتباع مبدأ المساواة بين كافة الأفراد فى الحقوق والحريات العامة بغض النظر عن الجنس أو الأصل أو العقيدة أو الدين. وقال إن حفظ الوطنية فى الجماعات القاطنة فى الوطن يكون «بتوحيد المعاملة والسير فى كل ما من شأنه حفظ الوطن وعماره وانتظامه وامتداد تجارته وتحسين صناعته لا يفرق بينهم جنس ولا دين(٣٧)

ويقول الدكتور/ مصطفى الفقى، إنه «لاشك أن أسلوب سعد زغلول فى زعامته الحركة الوطنية والتيار الشعبى وتبلور رؤيته للشخصية المصرية المستقلة هو فى حد ذاته تكريم لرواد فكرة الجامعة الإسلامية إذان زغلول هو تلميذ مباشر للإمام محمد عبده، وهو بذلك يعطى لأستاذه العظيم وللحركة الإصلاحية التى بشر بها سمة التسامح الرحب والبعد عن التعصب البغيض والتعبير عن جوهرالإسلام الحنيف... ولقد كان اقتران اسم سعد زغلول وثورة ١٩١٩ بهذه الروح العميقة من الولاء لفكرة وطنية تعلو على كل الولاءات هو الذى أدى إلى اختلاط أجراس الكنائس بأصوات المؤذنين فوق المآذن فى سيمفونية مصرية رائعة واحدة من ابرز صفات سكان هذا الوادى حيث يجرى النيل دائما بالتسامح والإخاء»(٣٨)

١١- وثمة سؤال يفرض نفسه:

لماذا لم تحقق « الصحيفة» هدفها فى موطنها الأول، ولكنها وجدت فى مصر البيئة الصالحة ليردد مضمونها علماء الشريعة كأساس لتنظيم العلاقات بين مكونات الجماعة المصرية؟

الإجابة عن هذا السؤال كائنة فى الفرق بين التوجه اليهودى من نحو الأرض والشعب اللذين يحيا فى إطارهما اليهود، وبين توجه القبط نحو ارض مصر وشعبها. ففى مقابل العزلة الاجتماعية ورفض الاندماج فى الحياة الشعبية والتعالى عن الانحناء فوق أرض الأمم وفلاحتها - فى مقابل ذلك نجد لدى القبط عشقا للأرض ونيلها وزرعها وشعبها. هو حب ذو طبيعة دينية فصلوات الكنيسة تمتلىء دعاء لمصر. والتقويم الذى يحدد مواقيت الزراعة هو نفسه التقويم الكنسى الطقسى. ويزخر التراث المسيحى ابتداء من نصوص العهد الجديد بالحث على المحبة والإخلاص والعطاء من أجل البلاد التى يحيا فيها المسيحيون. وثمة نص من القرن الثانى منسوب إلى عميد المدرسة اللاهوتية بالإسكندرية حدد فيه المعلم الاندماج والوحدة منهجا للحياة الاجتماعية بكل مجالاتها. يقول:

«المسيحيون ليست لهم لغة خاصة بهم أو ملابس تميزهم عن سائر الناس، فهم لا يسكنون مدنا قاصرة عليهم... ولا يتكلمون لغة مخالفة لغيرهم، ولا يتبعون أسلوب حياة غير مألوف.. يعيشون وسط جميع الشعوب... وبينما هم

يمارسون العادات المحلية فى ملابسهم وطعامهم وطريقة معيشتهم، يظهرون الطابع المميز لحياتهم... يؤدون واجباتهم كمواطنين... يطيعون القوانين الوضعية ولكنهم فى سلوكهم يسمون على القوانين...»(٣٩)

وفى أواخر القرن الثامن عشر وفد إلى مصر علماء الحملة الفرنسية ودرسوا البلاد من مختلف النواحى، وأثبتوا نتائج أبحاثهم فى كتابهم المتعدد الأجزاء «وصف مصر» وسجلوا خبرة التاريخ المصرى والإنجاز الحضارى العبقرى للشعب العظيم. وكتبوا عن القبط فى الجزء الثامن عشر من الكتاب.

«يكون القبط جزءا من كيان الأمة فى بلد مقهور.. إن جماعتهم الصغيرة، بفضل بعض النظم المستمدة من الأخلاق الإنجيلية، تعطى مصر صورة الوحدة والتناسق. وهى صورة نادرة تماما فى هذه الأماكن التى خربها الطغيان والاستبداد»(٤٠)

١٢ـ ولقد كان بزوغ مبدأ المواطنة فى المجتمع المصرى بدءا لحياة سياسية جديدة، لقد ترتبت نتائج دستورية ومؤسسية بالغة الأهمية. ولقد ذكرنا أن المبدأ المحرك للتطور فى المجتمع ثلاثى العناصر: تعدد فى الأديان، ووحدة فى المواقف الواقعية، على أساسها تقوم مفاهيم نظرية تعبر عنها. ولقد رأينا بداية هذه المفاهيم فى مبدأ المواطنة.

على أنه قبل أن نستعرض النتائج الدستورية والمؤسسية لهذا المبدأ وقبل أن نتابع المفاهيم النظرية الأخرى ـ قد يكون من المناسب الإشارة إلى المناخ الذى كان المجتمع الجديد يتخلق فيه.

كان الشعب المصرى مفعما بشعور المرارة وهو يرى بلاده ينهبها الغرباء ـ المحليون من الترك والشراكسة، والوافدون من كل بلاد العالم كل يسعى إلى اقتناص غنيمة. ويتحالف الجميع لإحباط المشروع الحضارى المصرى الذى يحقق الكرامة والتقدم للوطن والمواطن. كان المناخ تسود فيه روح النضال والثورة، يستنهض فى الفرد والجماعة أعمق ما يختزنانه من قوى معنوية وبشرية ومادية لمواصلة المواجهة الصعبة.

ويصبح الدين فى هذه الظروف منبعا للقيم النبيلة، ودافعا آمرا بمزيد من العطاء. يصب الثقة فى النفوس التى تسعى لدفع الظلم وهزيمة الظالمين واسترداد الكرامة فى المجتمع للإنسان الذى أكرمه الله واستخلفه على أرضه. ولقد ساهمت الأديان فى مصر فى القيام بهذا الدور أعظم إسهام.

ولعل خير ما يعبر عن هذا المناخ فى مجموعة عبارات الشيخ رفاعة التى جاءت فى النص الذى أوردناه من قبل. فهو لا يكتب عن مبدأ المواطنة فى صياغة قانونية مصمتة، بل يقدمه قيمة حية تستمد كيانها من الشعور الدينى النقى، والأخوة، والنخوة:

فالتزامات المواطن، هى كالتزامات المؤمن.. يراقب أداءها الضمير ويحاسب بشأنها الله نفسه.

وهى التزامات تقوم لا على أساس رابطة قانونية وحسب، بل ثمة الرابطة الأخوية. ولدى فقهاء القانون أن المذاهب الفردية التى صدرت عنها المجموعات القانونية الغربية تعبيرا عن المصالح الرأسمالية، ضحت بالرابطة الأخوية لصالح الحقوق والالتزامات القانونية(٤١)

بل إن لدى شيخنا العظيم ما هو أكثر، فإلى جانب الأخوة الوطنية يدعو هذا الرائد المعلم إلى « النخوة الوطنية».

وفى المناخ النضالى الذى ساد المجتمع المصرى سنوات ممتدة ، لا تكون هذه مجرد كلمات، بل تتمحص مواقف واقعية تترسب فى الوجدان الجماعى وتفرز آثارها فى مختلف المجالات. بعض الأمثلة شرح ذلك:

فى عصر الظلام الذى أعقب حكم محمد على، يقول ميخائيل شاروبيم ومحمد أمين حسونة إن عباس كان يبغض النصارى فأخرج منهم من كان يتولى منصبا حكوميا ونالهم أذى واضطهاد شديد. ولما ثار غضبه عليهم أمر بإخراج جميع المسيحيين من الأراضى المصرية ونفيهم إلى السودان، وأرسل إلى الشيخ الباجورى شيخ الإسلام يومئذ سأله فى ذلك فلما جلس الشيخ قال له: أسألك أمراً لا تنكره على. قال ما هو يا أمير. قال: إنى أقصد تبعيد النصارى كافة عن بلادى ومقر حكومتى إلى أقصى السودان. وقد دبرت لذلك تدبيرا، فما قولك فقطب الشيخ وجهه وقال: الحمد لله الذى لم يطرأ على ذمة الإسلام طارىء، ولم يستول عليه خلل تغدر بمن هم فى ذمته إلى اليوم الآخر... فلماذا هذا الأمر الذى أصدرته بنفيهم... فغضب عباس وقال لأتباعه: خذوه عنى...

وبادل القبط أخوتهم فى الوطن هذه الثقة وفى اللحظات الحرجة من تاريخ البلاد التى فيها كانت القوى الأجنبية تسعى ليكون لها نفوذ فى مصر لأى سبب من الأسباب، رفض القبط أن يكونوا مدخلا لنفوذ أية قوة عالمية ـ ابتداء من روسيا القيصرية التى كانت حصلت على الحق فى حماية الأرثوذكس داخل الدولة العثمانية فى معاهدة كجوك كينارجى سنة ١٧٧٤. ويحف تراث القبط واقعة عرض القيصر هذه الحماية على البابا القبطى بطرس الجاولى وكيف رفضها، وكيف سعد محمد على بهذا الموقف وذهب إلى البطريركية يشكر البابا على ما أبداه من الشهامة والوطنية والإخلاص وقال له «لقد رفعت

بعملك شانى وشان أمتك»(٤٣)

وتسجل أحداث مقاطعة لجنة ملنر عام ١٩١٩ مواقف تعبر عن «النخوة الوطنية» فى أعلى مستوياتها. فقد حدث أن استطاعت سلطة الاحتلال اجتذاب يوسف وهبة باشا. وحين أرادت الجمعيات السرية مواجهته تقدم لذلك طالب طب قبطى كى لا تترك فرصة لضرب الحركة الوطنية وألقى القبض عليه وحكم عليه بالسجن. وفى نفس الوقت كان رد اللجنة المركزية للوفد حاسما - جمعها عبد الرحمن فهمى وقررت تعيين مرقس حنا وكيلا لها. وأسرع إلى اتخاذ الكنيسة المرقسية مركزا من مراكز الثورة وكتب إلى سعد زغلول يقول «لما علمت أن (الجماعة) القبطية الكريمة استاءت جدا من قبول يوسف وهبة باشا رئاسة الوزارة فى هذه الظروف الحرجة وأنها تخشى أن يسبب هذا نفورا بينها وبين (الجماعة) الإسلامية استصبحت ستة من أخوانى أعضاء الوفد واللجنة وتوجهنا إلى الكنيسة يوم الأحد ٢٣ نوفمبر الماضى وأبدينا لهم مشاركتنا لهم فى رفض قبول يوسف وهبة لمركزه الجديد وأكدت لهم أن هذا لا يمكن بحال من الأحوال أن يسبب أى نفور فى علاقاتنا لأنه إذا كان وجد من بينهم خائن قبل الوزارة فى هذه الظروف الحرجة فقد وجد بيننا سبعة بجواره من المسلمين» (يقصد أعضاء الوزارة)(٤٤)

وكان ثمة رفض قبطى إجماعى لتحفظ حماية الأقليات من جانب بريطانيا العظمى فى تصريح ٢٨ فبراير١٩٢٢.

وحين عرض عند وضع دستور سنة ١٩٢٣ مبدأ التمثيل النسبى، رفضه الأقباط، ونجت مصر من الطائفية القاتلة لوحدة الوطن. وفى اجتماع عقد بالكنيسة البطرسية رفض المجتمعون المبدأ لأنه يناقض ما حدث فى الثورة الوطنية من وحدة وترابط وأنه يعنى أن الأقلية القبطية لا تثق فى الأغلبية الإسلامية وأنها جزء منفصل يجب أن يكون له من يدافع عنه وتقول للأغلبية إننا نراكم متعصبين فنخشاكم...(٤٥)

هذه بعض أمثلة توضح أن ما دعا إليه الطهطاوى من بناء المواطنة على أسس الأخوة والنخوة - لم يكن كلاما مرسلا. وبهذا استطاعت الجماعة تفادى كل من عقدة الأغلبية والأقلية: عقدة الأغلبية التى تغرى بالهيمنة والتجاهل - وعقدة الأقلية التى تفرز الشعور بالضعف والاضطهاد وتدعو إلى الانسحاب. ولقد ذكرنا من قبل أن ابن عبد الحكم يفتتح كتابه بذكر وصية رسول الله بالقبط. ويورد الأحاديث التى توصى بالقبط خيرا. ويقول إن بعض أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم سمعوه يقول «اتقوا الله فى القبط لا تأكلوهم أكل الخضر» ويورد المؤرخ الأول كيف أن «رسول الله صلى الله عليه وسلم مرض فأغمى عليه ثم أفاق فقال استوصوا بالأدم (بضم الهمزة وسكون الدال) والجعد. ثم أغمى عليه الثانية ثم أفاق فقال مثل ذلك ثم أغمى عليه الثالثة فقال مثل ذلك. فقال القوم لو سألنا رسول الله صلى الله عليه وسلم من الأدم الجعد. فأفاق فسألوه فقال قبط مصر»(٤٦)

هذا التراث الدينى يظل ضابطا لأى محاولة تتجاهل حقوق المواطنة والتزاماتها. ينقى الوجدان من الإغراء الذى قد ينشأ من شعور الأغلبية بمهونة الكلمة العليا والأخيرة.

وانتفت عقدة الأقلية، ومارس القبطى حياته الاجتماعية والسياسية كعضو أصيل فى الجماعة. والواقعة التالية خير تعبير عن هذه الأصالة التى تستمد سندها من التمسك بالاستقلال التام دون مساومة:

اشتد الخلاف بين سعد وعدلى عام ١٩٢١. ويقول د. محمد حسين هيكل فى مذكراته، إنه قد «انضمت طوائف السواد من الأمة لسعد، وطوائف المثقفين والأعيان لعدلى رئيس الوزراء»(٤٧). واختلف أعضاء الوفد، فكانت القلة فى جانب سعد والكثرة فى جانب عدلى. وتعلل الأكثر بفتور الثورة وانصراف النفوس عن القبطية واستبعدوا أن تنال مصر أكثر مما نالته فجنحوا إلى التساهل والتسليم، وخالفهم سعد وصحبه الأقلون مستكبرين أن يقنعوا من الثورة بهذا النصيب وهى فرصة لا تعود فى كل جيل فتمسكوا بإلغاء الحماية فعلا ورسما وهم يعتقدون أن لا خسارة على مصر بهذا التمسك ولو ضعفت فيها المقاومة وفتر الاستعداد للمثابرة. وأقل ما هنالك ألا تسجل التفريط المحقق على نفسها وألا تركن إلى تعود الخيبة بعد انبعاث الرجاء ولا تزال متربصة لاستئناف الجهاد كلما قدرت عليه. وتمسك سعد بموقفه كاتجاه يمثل الإرادة القومية للأمة فى مواجهة عدلى وهو يتمسك بمبادئه التى يجتمع فى ظلها الرجعية متساندين مع الاتجاه البريطانى وموقف السراى.

واجتمع يوم ٢٨ أبريل ١٩٢١ عشرة أعضاء، صوتت الأغلبية منهم ضد سعد يقول محمود سليمان غنام إنه «حدث فى عام ١٩٢١ أن تآمر أعضاء الوفد لخلع سعد زغلول فلم يقف بجواره ضد المؤامرة إلا مجموعة الأقباط (واصف غالى، وسينوت حنا، وويصا واصف) ومصطفى النحاس هؤلاء كانوا يعبرون عن رأى «السواد من الأمة» المتمسكين باستمرار الثورة حتى تحقق أهدافها فعلا، المعبرين عن الإرادة القومية للأن.

فى هذا الموقف فإن المنتمين من أعضاء الوفد إلى الأقلية الدينية شكلوا الأغلبية فى الأقلية التى ناصرت سعدا

وكانت معبرة عن أغلبية الشعب المصرى...

١٣- ولقد كان من المنطقى أن يترتب على مبدأ المواطنة نتائجه السياسية والدستورية والمؤسسية. ولقد ألمحنا إلى مدى المشاركة فى الحياة السياسية والنضالية الوطنية التى ضمت كل مكونات الجماعة المصرية. يحدث هذا فى وقت لم تكن فيه الحياة السياسية سببا للكسب المادى أو طريقا لتقلد المناصب، بل إن نتائجها المتوقعة هى النفى والاعتقال والمحاكمات التى تصل إلى الحكم بالإعدام.

نحن نجد هنا كيف أن تعدد الأديان فى المحنة أدى إلى وحدة فى الموقف الواقعى. كتب الدكتور محمد صبرى: «كان الأقباط حسب اعتراف جريدة المورننج بوست الصادرة بتاريخ ٩ إبريل ١٩١٩ أكثر حماسا من المتحمسين. لقد كانوا من أشد الناس تحمسا للدفاع عن الفكرة الوطنية... وكان القساوسة يحضون على حب الوطن من فوق المنابر وفى المساجد وفى الأزهر، وكان المشايخ والعلماء من جانبهم يخطبون فى الكنائس . وكان أشد المشاهد تأثيرا ظهور الأعلام وقد رسم عليها الهلال كأنه يعانق الصليب. ان هذا الحدث ما هو إلا ثورة سياسية ودينية».(٥٠) وتمتلئ كتب المذكرات الشخصية لمعاصرى هذه الفترة بذكريات الأخوة الوطنية والنخوة الوطنية. وعلى سبيل المثال يقول الأستاذ أحمد أمين «انغمست فى السياسة واشتركت فى المظاهرات وخاصة فى المظاهرات التى ترمى إلى التقريب بين الأقباط والمسلمين فكنت أتلمس المظاهرة فاركب عربة وأنا بعمامتى أصطحب فيها قسيسا بملابسه الكهنوتية ونحمل علما فيه الصليب والهلال(٥١) ومن قبل ذلك أوضحنا - مشاركة مكونات الجماعة فى النضال الوطنى أيضا أثناء الثورة العرابية. بل إن الفن يكشف عن أعماق بعيدة لهذا التلاحم. ففى متحف مطار القاهرة الدولى يوجد مقبض مسرجة من البرونز على شكل هلال يحيط بصليب، يرجع تاريخه إلى القرن الثانى عشر الميلادى. ويقول دليل المتحف إنه رمز الأخوة بين المسيحيين والمسلمين فى مصر، وإذن فلم يكن هذا الشعار وليد ثورة ١٩١٩ وحسب...

وفى أول مجلس نيابى عرفته مصر، جلس الأعضاء القبط إلى جوّار أخوتهم الأعضاء المسلمين.

بل إن بطريرك الأقباط وعددا منهم كانوا أعضاء فى «الجمعية العمومية» التى ضمت أربعمائة عضو من وكلاء الدواوين والمديرين والقضاة والتجار والأعيان ورؤساء الأديان وقد أصدرت واحدا من أخطر القرارات فى التاريخ المصرى، حين قررت تلك الجمعية فى ٢٢ يوليو ١٨٨٢ «وجوب توقيف أوامر الخديوى وما يصدر من نطاق الموجودين معه فى الإسكندرية كائنة ماكانت لأى جهة من الجهات وعدم تنفيذها حيث إن الخديو خرج عن قواعد الشرع الشريف والقانون المنيف...» (٥٢)

ولقد سجل المصريون تراثهم الموحد فى وثائق دستورية، تعبر عن حصيلة حياتهم الاجتماعية والسياسية والثقافية. ونصت هذه الوثائق، بدءا من دستور سنة ١٨٧٩ على مبدأين متكاملين لا يتعارض الواحد منهما مع الآخر. فلقد نص دستور سنة ١٩٢٣ على أن «الإسلام دين الدولة واللغة العربية لغتها الرسمية» (م ١٤٩) وفى نفس الوثيقة نصت المادة الثالثة، المصريون لدى القانون سواء وهم متساوون فى التمتع بالحقوق المدنية والسياسية وفيما عليهم من الواجبات والتكاليف العامة لا تمييز بينهم فى ذلك بسبب الأصل أو اللغة أو الدين...» ولم يثر مطلقا فى ذهن أحد أن ثمة تعارضا بين النصين، كما لم يترتب على هذه النصوص أى قلق لدى القبط (٥٣) فالحياة المشتركة السابقة فى ظل الإسلام والكفاح المشترك لاستنقاذ حرية الوطن والمواطن وكرامتهما هما المعيار الحاسم فى فهم هذه النصوص وفى تطبيقها:

وغنى عن البيان أن هذه المبادئ تظل سارية ومعمولا بها مع أى تعديل لاحق للدستور. ذلك أن ركيزتها التاريخية لا يمكن أن تقدم نظاما مغايرا للحياة على هذه الأرض وللعلاقة بين مكونات الجماعة فيها.

١٤- ولذلك فإن النتيجة الطبيعية لهذه الخبرة الممتدة على مدى القرن، أن يبهت تحت تأثير مبدأ المواطنة والمساواة بين المواطنين اللون الدينى لمصطلح «الأقلية» فى مصر، ويصبح مفهوم هذه الكلمة فى الأدب السياسى المصرى سياسيا واقتصاديا.

ولقد وضح من عرضنا السابق أنه فى حالة مصر كان تعدد الأديان أداة لتكوين تراث وهوية موحدين للمجتمع كله بمختلف تكويناته فالمبادئ الأخلاقية والإنسانية التى تكون جوهر الأديان - الأخوة والنخوة، والالتصاق بالأرض، والاعتزاز بها وخدمتها والدفاع عنها، والاحترام المتبادل بين مكونات الجماعة، واعتبار أن صالح أهل الأرض هو قبل كل شئ الهدف الأساسى لنظام الحكم والإدارة، ومن حول هذا الشعور الدينى العميق الذى يجعل الله سبحانه هو المهيمن وهو الذى يكافئ العمل الصالح، وغضبه لا يفلت منه من غمط حق من عمل صالحا وأخلص وبذل الجهد - كل هذه المبادئ والمشاعر والقيم التى يتقاسمها المتدينون على اختلاف أديانهم، صنعت تلك المواقف الواقعية الموحدة، وأفرزت المفاهيم

النظرية المعبرة عنها، وحققت ذلك التطور السياسى والمؤسسى والدستورى الذى عرضنا بعض خطوطه الرئيسية.

ولقد سجل المراقبون الأجانب ذلك فى العديد من كتاباتهم ولقد أوردنا فيما سبق ما كتبه علماء الحملة الفرنسية. على أن اللورد كرومر قد أورد حصيلة خبرته عن الحياة المصرية بعد أن خرج من البلاد فى كتابه « مصر الحديثة» وشهد بأنه لم ير بين المسلمين والقبط فى مصر أى اختلاف فى مواقفهم بشأن الأمور العامة (٥٤)

هذا ومن المعلوم أن ثمة فارقا بين المبدأ الدينى وبين القاعدة القانونية؛ الأول له مضمون أرحب وأعمق بحكم أنه يخضع لمتطلبات الصياغة القانونية، والأجهزة التى تتولى تفسير القاعدة القانونية وتطبيقها. ومن هنا فإن للمبدأ الدينى بعدا مستقبليا بمعنى أنه مهما مضت الجماعة فى تطورها الفكرى الثقافى الحضارى والاجتماعى والسياسى فإن المبدأ الدينى يظل سابقا متقدما على كل مراحلها المتعاقبة. يوجه لها النداء بأن تمضى قدما من أجل تحقيق مزيد من الكرامة للإنسان، ومن الحضارة. وهكذا، وبنفس المنهج، تزداد المواقف الواقعية المشتركة تأصلا ومتانة، ويتسع مدى التراث الموحد فى المجتمع.

وليس من شك فى أن قيام المنتمين إلى الأديان بهذه الإنجازات متوقف على مدى انفتاحهم على مشاكل كل العصر ومتطلباته، وعلى مدى قدرتهم على تحليل الواقع ومعرفة التحديات الحقيقية التى يطرحها، وعلى مدى استيعابهم لإنجازات العلم والحضارة وفى كافة المجالات. فلا تكون الأديان دعوة إلى التخلف، والانكفاء عن العصر، والاكتفاء بما تحقق فى الماضى. بل إذ تقدم الأديان رؤية مثالية للإنسان والمجتمع والعالم كله، وإذ ترسم هدف الحياة فى المجتمع والتوجه الأخلاقى الإنسانى لمسار التطور فيه فإنها إذ تستوعب طموحات المجتمع بكل مكوناته، تمنحهم الجلد والإصرار على تحقيقها وتربطهم بعروة وثقى من الأخوة والمروءة. فيكون كل مكون من المكونات مسئولا من باقى المكونات عنه. المسيحيون فى ذمة المسلمين وهؤلاء فى ذمة الأوائل.

وهكذا يعيش الإنسان عند نقطة الالتقاء بين خطوط ثلاثة:

خط أفقى ـ يربطه بالمكان ـ أى بالواقع الذى يحيط به، الطبيعة والمجتمع ـ وخط رأسى يربطه بالله وما يملأ عقله وقلبه وروحه من مثل وقيم وآمال.

وخط ثالث ـ يربطه بالزمان أى بالمستقبل ـ تتحقق فيه الرؤى بالعقل والجهد البشرى، من أجل مجتمع افضل يحترم حقوق الإنسان وكرامته.

والصلة بين هذه الخطوط الثلاثة متبادلة، العلاقة الرأسية تلهم الأفقية، وهذه تجعل العلاقة الرأسية أكثر اتصالا بالواقع، ومن هذه العلاقة يستمد الإنسان المثل العليا والطاقة واليقين وشمول النظر للإنسان، ليتقدم فى بعده الثالث ـ صلته بالزمان وبالمستقبل ـ خطوة إلى الأمام.(٥٥)

لقد تابعنا فى كل ما سبق كيف ينشأ إلى جوار التراث الدينى الخاص بكل من مكونات الجماعة تراث موحد فى مجتمع ذى أديان متعددة ورأينا أن نقطة البداية فى نشأة هذا التراث ليست مناقشة نظرية عقائد بل مواجهة واقعية مشتركة للمشاكل والتحديات الداخلية والخارجية، بهدف إيجاد حلول ناجعة لها تحقق صالح «أهل الأرض». هذا الموقف المشترك يدعم الاحترام المتبادل بين مكونات الجماعة. فطالما أن دين أحد مكونات الجماعة قد أفرز موقفا مثل موقف المكون الآخر ـ فإن هذا الدين أو ذاك يستحق احترام الآخر وتقديره وفى هذا المناخ الصحى يستطيع كل فريق أن يشرح دينه وفكره وكيف أدت به عقيدته إلى اتخاذ هذا الموقف الواقعى ويرتفع من بين الجميع، كما يقول رفاعة، التظالم والتخاذل وكذب بعضهم على بعض والاحتقار. وهنا يكون للتعرف المتبادل على التراث الدينى والثقافى لمكونات الجماعة فيما بينها أثر كبير فى زيادة التفاهم والتعاون.

١٥ـ هذه هى عناصر جدل التعدد والوحدة فى الواقع المصرى:

تعدد فى الأديان، وحدة فى المواقف العملية، مفاهيم نظرية مشتركة.

يبقى جانب هام من هذا الجدل المتواصل بين هذه العناصر: بين العقيدة والفكر من جانب والواقع من جانب آخر. العقيدة والفكر يهديان الممارسة، فيزداد الموقف الواقعى ثباتا وتأصلا. ويكون لهذا المزيد من الثبات والأصالة مردوده على الفكر، فيتجاوز ذاته إلى مرحلة جديدة يكون تأثيرها على الممارسة والموقف الواقعى... وهكذا.

ولقد تبدت هذه الحركة فى التاريخ المصرى، ورأينا كيف أفرزت الحياة على هذه الأرض مبدأ المواطنة وعرضنا للآثار السياسية والمؤسسية والدستورية التى ترتبت عليه.

ومع استقرار هذا المبدأ وإعلان الاستقلال، بدأ النضال من أجل الحرية السياسية والحياة الديمقراطية.

وينتقل المجتمع مع ثورة ٢٣ يوليو إلى الجهد من أجل الحرية الاجتماعية وتحقيق العدالة.

وأيضا يترتب على موقع مصر فى قلب العالم العربى آثاره متمثلة فى الجهود التى بذلها الشعب المصرى من أجل تحقيق الوحدة بين أقطار العالم

العربى. وفى التضحيات التى بذلها لخدمة قضايا هذا الوطن وتطلعاته وتمثل ذلك كله على الخصوص فى قضية فلسطين وتجربة الوحدة بين مصر وسوريا.

هكذا نرى مراحل التجاوز المتتابعة التى مر بها المجتمع المصرى، يحركها دوما ذلك التراث الوجدانى والفكرى والاجتماعى الموحد، فتقدم مصر بذلك نموذجا رائدا للتطور فى إطار العالم العربى، والعالم الثالث ـ بل والعالم الإنسانى كله، ففى هذا التطور ـ تستوعب كل مرحلة ما سبقها. وتتجاوزه وهى إذ تقوم بهذا التجاوز إنما تعبر عن مدى النضج الذى وصل إليه المجتمع بما يكنه من مواصلة حركة التطور ـ بحيث إن النكوص إلى مرحلة سابقة يكون ردة وتخلفا وقطعا لطريق التطور السليم، وإهدارا لقدرات الشعب البشرية والثقافية والسياسية والاقتصادية (٥٦)

ومع هذا كله، وبسببه، يواصل الشعب المصرى بكل مكوناته بناء الحياة على أرضه فى مختلف المجالات والدفاع عنها ضد أى عدوان وتظل عناصر الحركة المصرية تؤدى دورها بنفس المنهج، تعدد فى الأديان يصنع الموقف الواقعى المشترك الذى يفرز الفكر الموحد ـ يلهم جميع مكونات الجماعة ـ التى تشعر اكثر فاكثر باحتياجها إلى بعضها البعض، وبوحدة الهوية والمصير، وبوحدة التراث الذى أنبتته هذه الأرض وغذته بأسباب البقاء والنمو. ويزداد اليقين بأن المعركة مستمرة فى جميع المجالات السياسية والاجتماعية والعسكرية والفكرية ـ ما تكاد تنتهى مرحلة منها إلا لتبدأ أخرى، وبأن المصريين جميعا فى حشد وتعبئة واستعداد ورباط إلى يوم القيامة.■

الهوامش :

(١) كتاب فتوح مصر واخبارها، تاليف ابى القاسم عبد الرحمن بن عبد الله بن عبد الحكم ـ امين القرشى المصرى رحمة الله عليه، طبع فى مدينة ليدن المحروسة بمطبعة بريل، ١٩٢٠، نشره Charles C. Torrey، ص ٥٨ و ٧٣ و٧٤.

(٢) ساويرس بن المقفع، كتاب سير الآباء البطاركة رزقنا الله بركة صلواتهم الجزء، نشره افتس، ١٩٠٤، ص ٤٩٥ وما بعدها

(٣) Chronique de Jean, Eveque de Nikiou, Texte Ethiopien puplie et traduit par M. H. Zotenberg, in, Notices et Extraits des Manuscrits de la Bibliotheque National et Autres Bblioothеques, T. xxIV, Paris, p 584.

ونيقيوس بلدة فى شمال الدلتا مكانها الآن شبشير

(٤) كتاب الصادق الأمين فى أخبار القديسين المستعمل بكنائس الكرازة المرقسية، نشره الإيغومانس فيلوثاوس المقارى، والقس ميخائيل المقارى، الجزء لاول، الطبعة الأولى، ١٦٢٩ للشهداء، ص٢٨١.

(٥) فتوح مصر،المرجع السابق، ص ١٥٨ وما بعدها، ويقول الدكتور/ إبراهيم أحمد العدوى، أن عمرو بن العاص استفسر من بنيامين أسقف مصر عن أمثل السبل للبقاء على ادارة البلاد دون أى اضطراب فقال له الأسقف: تاتى عمارتها وخرابها من وجوه خمس ان يستخرج خراجها فى إبان واحد عند فراغ أهلها من زروعهم،و يرفع خراجها فى إبان واحد عند فراغ أهلها من عصر كرومهم، وتحفر فى كل سنة خلجها وتسد ترعها، ولا يقبل محل أهلها يريد البغى، فإذا فعل هذا فيها عمرت، وإن عمل فيها بخلافه خربت «وصف ابن عبد الحكم للتنظيم الإدارى والمالى فى مصر، فى دراسات عن ابن عبد الحكم، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٥، ص ١٣١.

(٦) فتوح مصر، ص ١٦١.

(٧) المرجع السابق، ص ١٦٢ وما بعدها.

(٨) دراسات عن ابن الحكم، ص ١٢٧.

(٩) فتوح مصر ص ١٤٩.

وانظر التفصيل فى وليم سليمان قلادة، فى أصول الصيغة المصرية للوحدة الوطنية، ضمن، الشعب الواحد والوطن الواحد، مركزالدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام، ١٩٨٢، ص ١٢ وما بعدها.

(١٠) تكوين ٢: ١٠ و١٣

وانظر، وليم سليمان قلادة، المرجع السابق، رقم ٦، ص ١٦.

(١١) يوحنا النقيوسى، المرجع السابق، ص ٣٤٩ و ٣٦٦ و٣٧٩ و٣٩٤ و٤٠٧ و٤١٤.

(١٢) محمد عبد الله عنان، مصر الاسلامية وتاريخ الخطط المصرية، الطبعة الثانية، ١٩٦٩، ص ٣ ـ ٥.

و انظر وليم سليمان قلادة، المرجع السابق، ص ١٨ وما بعدها.

(١٣) أبو المكارم سعد الله بن جرجس بن مسعود، كتاب كنائس مصر وأديرتها، مع ترجمة إنجليزية لافتس، وتعليق بتلر، اكسفورد، ١٨٩٥.

(١٤) محمد عمارة، الأعمال الكاملة لرفاعة رافع الطهطاوى الجزء الثالث.

(١٥) فتوح مصر، ص ٢ وما بعدها.

(١٥مكرر) على هامش كتاب لطائف أخبار الأول فيمن تصرف فى مصر من أرباب الدول تاليف العبد الفقير إلى عفو ربه الكريم الباقى محمد عبد المعطى بن ابى الفتح بن احمد بن عبد الغنى بن على بن على الإسحاقى المنوفى، ص ٥ ويختم الإسحاقى كتابه برواية رحلة اسطورية إلى منابع النيل حتى انتهى المسافر إلى ارض من ذهب هى الجنة ينزل منها ماء هو النيل يجرى كأنه السبيكة الفضية ثم يختم كتابه بهذه العبارة عن النيل «ولولا دخوله فى البحر المالح وما يختلط به منه لم يستطع احد شربه لشدة حلاوته»

(١٦) صفحة ١٦٩.

وانظر محمد انيس، مدرسة التاريخ المصرى فى العصر العثمانى، معهد الدراسات العربية، ١٩٦٢، ومقاله: مؤرخ مجهول سبق الجبرتى، مجلة الهلال، يوليو ١٩٦٤، ص ٢٤ وما بعدها.

وانظرأيضا فضائل مصر، لعمر ابن محمد

بن يوسف الكندى تحقيق إبراهيم أحمد العدوى وعلى محمد عمر، ١٩٧١ وأحمد عبد الحميد يوسف، مصر فى القرآن والسنة، سلسلة اقرأ دار المعارف رقم ٣٧٣.

(١٧) فتوح مصر، ص ١٣٩

محمد العزب موسى، وحدة تاريخ مصر، ١٩٧٢ ص ١٨٨ و١٦٢ و ١٨٧. وإبراهيم أحمد العدوى، وصف ابن عبد الحكم...، المرجع السابق، ص١٣٥

جمال حمدان، شخصية مصر، الجزء الثانى، ١٩٨١، ص ٣٠٦.

(١٨) كامل صالح نخلة، كتاب تاريخ وجداول بطاركة الإسكندرية، ١٩٤٣، ص ٢١

(١٩) جمال حمدان، شخصية مصر، طبعة ١٩٧٠، ص ٥٣ وطبعة ١٩٨١ الجزء الثانى ص ٣٠٦ و ٣٠٧ و٤٣٩.

حسين مؤنس، الشرق الإسلامى فى العصر الحديث، الطبعة الثانية ١٩٣٨، ص٧

وليم سليمان قلادة، فى أصول الصيغة المصرية...، ص ٢٦

(٢٠) جمال حمدان، المرجع السابق، طبعة ١٩٧٠، ص ٧.

طبعة ١٩٨١، الجزء الثانى، ص ٦٩٠ و٦٩١ سيدة إسماعيل الكاشف، أحمد بن طولون، اعلام العرب، ١٩٦٥، ص ٣٦ و٣٧.

(٢١) أوردها محمد العزب موسى، المرجع السابق، ص ١٠٠ و١٠١.

(٢٢) المرجع السابق، ص ٩٠ وما بعدها.

(٢٣) مصر فى القرآن والسنة والمرجع السابق، ص ٢٠٠.

(٢٤) وليم سليمان قلادة، الكنيسة المصرية تواجه الاستعمار والصهيونية، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر١٩٦٨، ص ١٢ وما بعدها.

(٢٥) كتاب تاريخ الأمة القبطية جمعه الفقير إليه تعالى يعقوب نخله روفيله، ١٨٩٨، ص١٧٨ وما بعدها.

منسى القمص، تاريخ الكنيسة القبطية، الطبعة الأولى، ١٩٢٤، ص ٥٧١

(٢٦) بدائع الزهور فى وقائع الدهور، تأليف محمد بن أحمد بن إياس الحنفى تحقيق محمد مصطفى الجزء الخامس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص ٢٠٦ و٢٠٧.

(٢٧) حسين نصار، الثورات الشعبية فى مصر الإسلامية، الطبعة الأولى المكتبة الثقافية، رقم ٢١٥، ص ٥٧ و٧١.

الطبعة الثانية، منشورات اقرأ، بيروت، ص٥٩ و٦٠ و٧٣.

(٢٨) وليم سليمان قلادة، الحوار بين الأديان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦، ص ١١٦ وما بعدها فى أصول الصيغة...، المرجع السبق، ٣١ وما بعدها.

(٢٩) فى أصول الصيغة...، ص ٣٢ وما بعدها.

وانظر المؤلف العظيم الذى كتبه طارق البشرى، المسلمون والأقباط فى إطار الجماعة الوطنية.

(٣٠) كتاب مناهج الألباب المصرية فى مناهج الآداب العصرية، الأعمال الكاملة لرفاعة رافع الطهطاوى، دراسة وتحقيق محمد عمارة بيروت، الجزء الأول، ١٩٧٣، ص ٢٨٣ و ٢٤٩.

(٣١) المرجع السابق، ٢٥١- ٢٥٦

(٣٢) ص ٣١٩

(٣٣) روضة المدارس، السنة الخامسة ١٩٨٤، العدد ٢١ و٢٢ أوردها عبد المنعم ابراهيم الدسوقى الجميعى، عبد الله النديم ودوره فى الحركة السياسية والاجتماعية، ١٩٨٠، ص ٦٤.

(٣٤) أبو محمد عبد الملك بن هشام، السيرة النبوية لابن شام، مصر، المطبعة الخيرية، ١٣٢٩ هـ، ص ٩٤ وما بعدها.

(٣٥) محمد رشيد رضا، تاريخ الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده الجزء الأول ص ٩١٧. وأوردها عبد المنعم إبراهيم الدسوقى الجميعى، الثورة العرابية بحوث ودراسات وثائقية، ص ١٥٧ و١٥٨.

(٣٦) الأستاذ، العدد ٢٢ و ٣١ فى ١٧ يناير ١٨٩٣ و٢١ مارس ١٨٩٣ أوردها عبد المنعم الجميعى، المرجع السابق ص ١٥٩ و١٦٢.

(٣٧) الأستاذ، العدد الأول، ٢٣ أغسطس ١٨٩٢، أوردها عبد المنعم الجميعى، عبد الله النديم، ص ٢٦٥.

(٣٨) مصطفى الفقى، الأقباط فى السياسة المصرية، ضمن الشعب الواحد...، المرجع السابق، ص ٨٧.

(٣٩) A Diognete, sources Chretiennes, Paris, 1951, pp 63, 119.
The Epistle of mathetes to Diognetes, dans,
The Ante-Nicene Fathers, vol I Michigan, 1956,p 26.

(٤٠) Description de l'Egypte 2 eme ed, T. xvlll, Etat Moderne, paris, 1826, p16.

(٤١) مع بدء تكوين النظرية الحديثة للالتزامات فى القانون المدنى، بعد أن تخلصت من شكلية القانون الرومانى، كان الفقهاء المتأثرون بالمبادىء الخلقية المسيحية يجهدون لإخضاع الرابطة بين المتعاقدين ليس فقط إلى مطالب القانون الصارمة أيضا لمتطلبات الرحمة والعدالة، فانضافت إلى الرابطة القانونية Le vinculum Juris رابطة الأخوة Le fraternitatis vinculum فإذا ما اجبرالمدين طبقا للأولى على الوفاء بتعهده فإن الرابطة الثانية تلزم الدائن بمراعاة العدالة فى مطالبته وظهر تاثير هذه الرابطة المزدوجة فى مسالة الغبن وأثره على العقد ولكن الفلسفة الفردية قطعت الطريق على استقرار هذه العلاقة فى نظرية الالتزامات. وظهرت نظرية سلطان الإدارة تبالغ فى صرامة الرابطة القانونية وذوت نظرية الغبن فى المجموعة المدنية الفرنسية وانتفى أثر تغير الظروف على مدى الحقوق والالتزامات الناشئة عن العقد. انظر فى هذا كله، وليم سليمان قلادة، التعبير عن الإرادة فى القانون المدنى المصرى، رسالة القاهرة، ١٩٥٥، رقم ٩ وما بعده، ص ٤٠ وما بعدها، والمراجع المشار إليها.

(٤٢) محمد أمين حسونة، كفاح الشعب من عمر مكرم إلى جمال عبد الناصر،١٩٥٥، المجلد الأول، ص ١٢٦ ميخائيل شاروبيم، الكافى فى تاريخ مصر القديم والحديث، الجزء الرابع، القاهرة، ١٩٠٠، ص ١٠٩.

رياض سوريال، المجتمع القبطى فى مصر

فى القرن ١٩، ١٩٨١، ص ٣٦٠

(٤٣) رمـزى تادرس، الأقـبـاط فى القـرن العشرين، القاهرة ١٩١١، الجزء الأول ص ٥٠ و٥١.

أوريها رياض سـوريال، المرجع السـابق، ص١٠٤ و١٠٥.

(٤٤) مـحـمـد أنيس، دراسـات فى وثائق ثورة ١٩١٩، الجزء الأول، ٥٠ و٥١.

(٤٥) انظر التفاصيل والمرجع فى وليم سليمان قلادة، فى أصول الصيغة.. ص ٢٥.

(٤٦) فتوح مصر، ص ٣ و٤.

(٤٧) محمد حسين هيكل، مذكرات فى السياسة المصرية، ١٩٥١، الجزء الأول، ص ١٢٢.

(٤٨) عباس محمود العقاد، سعد زغلول، سيرة وتحية، ١٩٣٦، ص ٣٣٥.

عبد العزيز رفاعى، ثورة مصر سنة ١٩١٩، الطبعة الأولى، ص٥١.

(٤٩) روز اليوسف، حديث، ١٦ ديسمبر ١٩٧٤، ص ٥٠.

(٥٠) La Revolution Egptienne, TI, p 38.

(٥١) حياتى، ١٩٥٠، ص ١٩١.

(٥٢) عبد الرحمن الرافعى، الثورة العرابية الاحـتـلال الإنجليـزى ١٩٣٧، ص ٤٠٢ - ٤٠٤ و٤٠٦.





للفنان : فؤاد كامل

الإيقاعات والرؤى

٩٨ حالات ، شعر : محمد صالح . ١٠٠ امتدادات ، شعر : إبراهيم
نصرالله. ١٠٤ بشر ، قصة : فتحى إمبابى . ١٠٧ (يوحنا المعمدان)
الذى هو يحيى بن زكريا ، شعر : عزت عامر. ١١٤ بين يديك
لعبة (قيس فى عامه الثانى)، شعر : فرج العربى. ١١٥ مروة ،
شعر : ميلاد زكريا يوسف. ١١٨ العصماء البذيئة ، صورة : حازم هاشم .

حـــــــالات

شـعـر

محـمـد صـالح



الأحـباش

لم يكن يتاح لهم
أن يروا وجهه أبدا
كانوا يركعون
وبعضـهم كان يسجد
ما إن تُسمَع أبواق الدراجات النارية
في مقدمة موكبه
وبعدما ينهضون أخيرا
كانت أخفاف الأسدين الكبيرين وحدها
بمخالبها الحادة المدببة
تتراص على طول الطريق

النّديـم

كان قد فعل كلّ شيء
ليكون منّا
الرجل الذى يجلس إلى البار
وحتى بعدما كبرنا
ولم نعد نتردّد كثيرا
كان يجد راحةً أكبر مع أطفالنا
ويجد دائماً ما يقوله عنّا

وعندما نجدهم هناك
كان يبتسم عن أسنانٍ بيضاء
ولثة وردية
ويلحّ علينا بالدخول

السـرّ

كان هناك دائماً ما يخفونه عنّا
ووسط التدابير الأكثر صرامة
كانت دائماً هناك
جدّتي العجوز
بجسمها الضّامرِ
وعينيها الكليلتين
يدها علي الهواء
وأذناها علي الصوت

الجـريـح

كان يلفُّه بإحكام
ولا يحكي عنه أبدا
وكنّا نكمنُ له
حتى إذا اطمأن
وكشف عنهُ
رأيناه
كان جرحاً صغيراً علي أية حال
مندملٌ قليلا
وحوافه مشدودةٌ ومكتنزة
وكنّا نراه كلّ مرة
يحكُّهُ
ويتوجّع

الكـلاب

هكذا كل ليلة
والمدينة تذهب للنوم
والعابرون قليلون
ينتحون جانباً
ويبولون

الخَيَالـة

كأنهم قفزوا لتوّهم من فوق السور
كأنها الشوارع الجانبية
التي تسكّعوا علي أرصفتها
كلُّ شيء حدث
وكل شيء يحدث
الموسيقى التى تسبق العرض
والستارُ المخملُ الثقيل
والأنوارُ المطفأة

الـورثـــة

لمن ستئول ذراعى أخيراً

لمن ستئول ضلوعى وقلبى

لمن ستئول خطاى.. طوافى

لمن ستؤول دمائى.. ضفافى

لمن سيئول حديثى الطويلُ

لمن سيئولُ الفرحْ

ومن سوف يضحكُ أكثرَ

ذاك الذى سَنَّ سكينةَ الذبحِ

أم من ذُبحْ؟!

الحـــب

تغافل حلماً وتدخلْ

تغافل شمساً وتدخلْ

وتستلُّنا من صباح الندى

وتُجرِّدُنا من حضورِ القَرَنْفلْ

أسـئلة

من سيكتبُ هذى القصيدةْ

حينما ترحلينْ

من يُرتِّبُها

ويُنقِّى بيادرَ حِنطتها

امـــــتـــــدادات

شعر

إبراهيم نصـر الله

من ظلام المنافى

ويرشدُها لمدى الياسمينْ

للشمس

لن تعودى إلى الوكرِ

كُلُّ قرنفلة فيكِ تعرفُ أنكِ للشمسِ

.. لا الأضرحة

لن تعودى هنا كَبُرَ الأفْقُ فيكِ

فلا تكسرى خاطرَ الأجنحة

امتــدادات

لم يحتفِ القلبُ بالأجنحة

هكذا.. لننامْ

لم يُرَبِّ الفضاءُ امتداداتِهِ

لنموتَ هنا

عزلةً

فى الزِّحامْ

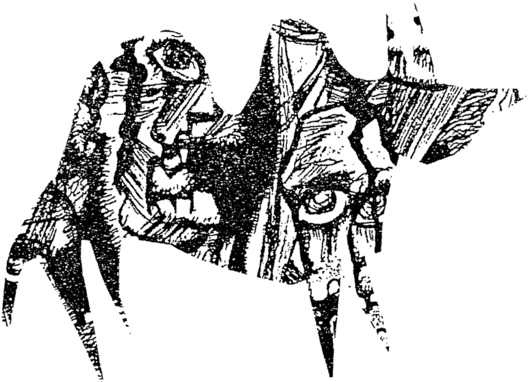
محــاربــون

صعدنا إلى منبر الكلماتِ

نزلنا إلى ساحةٍ من رصاصٍ

هتفنا إلى أن تَشقَّقَتِ الروحُ

بُحَّ دَمٌ.. بُحَّ حلْمُ وصوتْ



خَتَمْنا معاركَنا ورجعنا

وإذ قاتلونا..

هنالكَ

فى البيتْ

عـودة

المنافى التى غربتنى

أتدركُ غربتَها

وإذ نلتقى فى الطريقِ أتعرفُ

ما الفرقُ بين ظلالِ الغريبِ

وهذى الطيورِ بداخلها

أتكونُ المنافىَ منفيةً

وأن ههنا بدءُ عودتِها؟

بـديل

سأقولُ للأيامِ إنى جسمُها

وأقولُ للكلماتِ إنى سحرُها

وأقول لامرأةٍ تشقّقَ قلبُها

إنى هنا..

إنى ربيعُ خريفِها

تعـب

هل يتعبُ الشّعرُ كالقدمينْ

وهل يتعبُ الحُلْمُ

مثلَ الحصانِ الجريحْ

كلّما احتشدت فى دمى الكلمات

تذكرتُ أنى خطى الريح

فوقَ الرمالِ

وأنى امتدادُ الجراحِ التى

غابَ فيها المسيحْ

خسـارة

حاولتُ ترتيبَ يومى

فبعثرتُ قلبى!!

حنيـن

وبى هاجسُ الوردِ

بى صحوةُ الأيلِ

حزن العنادلِ فى تَعبِ التينْ

وبى هوةُ الوقتِ

بى صرخةُ الصمتِ

أرضٌ مقيّدةٌ بالجفافِ

وعاصفةٌ من ذهولٍ سيقطعُها الياسمينْ

وبى كلُّ شىءٍ

وبى كلُّ شىءٍ

كأنّى الحنينْ!

اشتـعال

أوقدتُ لحمى

وحُمّى شجرى العالى

وغاصتْ فى حريقى

كلّ هذا..

كى ترى روحى

وتمتصُ رحيقى

ثـــار

سيمتدُ هذا الخريفُ

وتودى الرياحُ بأغنيتى

ويذرى خطاىَ انتشارى..

ويأخذُ زهرُ الربيع بثأرى

صحـــراء

قوافلى منهكةٌ فى داخلى

يا أنتِ.. يا مائى

قوافلىَ منهكةٌ ..

ووجهتى ..

والحلم صحرائى!

عـــراك

أنصتوا لعراك

العصافير فىَّ

أنصتوا لجنونِ رياحى

أنصتوا لعويلِ خيولى

وفوضى البحار على بابِ بيتى

كلّ هذا لأصرخَ ملء دمى

حين ألمحُها صدفةً:

أين أنتِ؟

غــرق

حلمتُ بها دفعةً واحدةً

هكذا فاضَ مائى وأغرقنى

حيـــاة

يحدثُ أن يحدثَ ما يحدثُ

ويكونُ سكوتْ

يحدثُ الا يحدثَ شىءٌ

.. فأموتْ!!

أسرُّ للجدارْ

أنى

هنا

أنْهار

سترانى العتمةُ

ويخبئُنى الضوء

قدمـــان

خَلفهما شمسٌ مطفأةٌ

خلفهما أزمنةٌ تعوى

خلفهما العتمة تجرى

ودروبٌ تتطلع نحوى لغم البئرِ!!

ريـــاح

الرياحُ التى عبرتْ من هنا

الرياحُ التى سرقتْ خصلةَ الشَّعر من نومِها

ورمتْها على القلبِ وارتحلتْ

الرياحُ .. الرياحُ التى ابتعدتْ

لو لحظةً خلفَها التفتتْ

لتَرانا نسيحُ بها: يا رياح! ■

بشــــــر



قصـــة

فـــتـحي امـبـــابي

قا عندما كنت أشاهد حلقات توم وجيرى، أتابع كيف يتغلب الفأر على القط بذكائه وخاصة عندما يورطه فى حرب ضارية مع الكلب البولدوج القوى، أسارع بألا تفوتنى الفرصة معلقا على الأحداث التى تترى على الشاشة الصغيرة، لافتا نظر أطفالى إلى العلاقة التى تجرى أمامهم بين ثلاثتهم الفأر والقط والكلب، فهناك كثير من الدروس المستفادة.. فأقول لهم بوقار، منبها بذلك ابنى الأكبر كيف أن القوة الغاشمة ينتصر عليها ذكاء الضعفاء، كما أن لكل جبار شقى دواء، فيشعر بالخجل لكونه يعلم أنه المقصود، وخاصة بسبب الضربات العنيفة التى يكيلها لأخيه الأصغر، ويسارع بتنبيهى أن أخاه دائما كان البادئ بضرباته السريعة المتواصلة التى لا تفرق بين العين والكتف أو بين الفخذ والخصيتين، فأشعر بالحيرة، لكن عندما تبرز جحافل النمل فى جيوشها المنظمة، تسبقها فصائل الاستطلاع وهى تصعد واحدة فوق الأخرى تستكشف أرجاء المكان بحثا عن الهدف المنشود، يعقبها أصوات النفير تعطى الإشارة بشن الهجوم، وهلة ويتصاعد دبيبها القوى فى انتظام، منذرا عن إرادة قاهرة وعزيمة لا تلين لا راد لها، لحظتها أضحك بسعادة وتنتابنى النشوة، وأنا أرى الكلب البولدوج الضخم ذا القبضة الساحقة ينسحب أمام النمل مهزوما، ليس بيديه حيلة، حاملا طفله والطعام الذى كان يحلم بشوائه فى غذاء خلوى، لكن قائد النمل سرعان ما يلاحظ محاولة الكلب للهرب بطعامه فيطلق نفيره مشيرا إلى ما فى جعبة أقوى الثلاثة، فتندفع كتائب النمل يسبقها الصوت القوى لدبيب المشاة، حاملة كل شيء ثم تعود مسرعة بغنائمها إلى داخل أسوار مدينتها، حتى قطعة اللحم الوحيدة التى حاول الكلب أن يحتفظ بها عندما أفاق من دهشته ومؤخرة النمل تندفع بها داخل أسوار المدينة، لم يسمح له بالاحتفاظ بها إذ اندفعت فصيلة أشار لها قائدها فجذبتها منه عنوة، وعبرت به باب مدينتها، والكلب مستسلم لما يجرى له فى دهشة وجزع. وألفت نظر أطفالى كيف أن العزيمة والإرادة الحديدية تجعل الإنسان يصل إلى هدفه حتى من لا شأن له، والمثال واضح.. من يصدق حتى النمل!! أقول ذلك وأنا أشعر بالانبهار للعبقرية الفنية للشخص الذى استطاع أن يعبر عن تلك المعانى الضخمة بتلك الأشياء البسيطة..

.. فى تلك الليلة وأنا على الفراش عاريا ممدداً على ظهرى أغط فى نوم عميق، استيقظت مفزوعا، كان ثمة شيء ما يجرى بحرية بين ظهرى وملاءة الفراش، للوهلة الأولى ظننته برغوثا عابثا ولكن كيف فالبراغيث ليس لها مكان فى منزلنا، وعندما أوقدت النور لمحته هناك، جيش النمل وللحظة وقفت أتأمل تلك الطوابير الطويلة وهى تتحرك فى سرعة وانضباط، طابوران يتحركان فى اتجاهين متضادين جيئة وذهابا بين الهدف ومناطق التخزين الاستراتيجى، تتصادم الواحدة بالأخرى، يخيل إليك أنهما تتبادلان التحية، ثم تتباعدان عائدة كل منهما إلى طريقها لا تلوى عنه شيئا.

إلى أين تذهب؟.. كان ثمة طابور يختفى فى مكان ما من جانب السرير الخشبى حيث كان ثمة شق بالحائط، أما الطابور الآخر ولكن!! يا للعجب كان يخرج من جسدى..

تنهدت فى حزن.. حتى النمل..!!

كنت فى مدينة يحكمها شرذمة من الشياطين، أعيش بين ناس يعبدون الموت طريقا للجنة الموعودة، ولهذا كم كان يحيرنى وجودى، إذ كنت أعشق الحياة، من أين جئت إذن؟؟ وعلام تشكل مجالى الحيوى.. لا أعرف.. ولهذا فكرت أن على أن أشرع فى بناء مرجمة يقوم فيها النسل القادم بطقوس الرجم المعتادة لإبليس وأمثاله من الحثالة التى تدمر حياتنا بوعى بالغ واقتدار يحسدون عليه.. فمنذ زمن بعيد واللعنات تحل علينا بانتظام ولا تتوقف عن الحدوث، لقد بدأ الأمر عندما اعتمر رجال الرئيس وعائلته المسدسات ونزلوا الشوارع وسوق الأوراق المالية وفرضوا الأتاوات على كل بادرة تنفس أو خفقة قلب للأفراد، كان للبكاء ضرائبه وللضحك رسومه، حتى كف الناس عن الاثنين معا، وبين الحين والآخر كان ثمة شخص ما يفر من البلاد حاملا فى جعبته حفنة من ملايين الدولارات، وكنت أتعجب ما الذى يدعو البعض للفرار بأشياء تتوافر بالخارج حيث يفرون، وعندما سمع المقربون من الرئيس وشاع بين الناس فيما بعد أن الرئيس وهب الإسكندرية لتاجر حشيش عرف الجميع مصدر الربح الحقيقى وأن البزنس الفعال هو فى تجارة السموم والعمارات التى تتهاوى، فلما زاد الطلب على التجارة قننها أحد وزراء الدفاع المهمين وجعلها تحت حمايته وخاصة زراعته من الدخلاء الذين يسببون تقلبا فى أسعاره قد ينتهى برفع سعره بما لا طاقة للناس له واختفائه من السوق كلية فيصير مثل الخبز المهرب، كما حدث فى عهد أحد وزراء الداخلية والذى كان عميلا شعبيا على ما يبدو، دخل الحكومة على غير علمها، لكن الحكومة سرعان ما طردته شر طرده وخلصت نفسها من عار شرف وجوده، وكان وزير الدفاع ذاك يفعل هذا على ما يبدو دون مقابل، وعندما فوجىء الآباء بأطفالهم يدخلون عليهم وهم فى حالة انسجام بين وسعادة مفتقدة فى هذا الزمن التعيس الذى نعيشه هرعوا يطالبون بوقف بيع الهيروين على أبواب المدارس خوفا من الضرائب التى سيضطرون إلى دفعها، ولقد أعقب هذا خلاف حاد بين الناس والحكومة واشتدت المناقشات على صفحات الجرائد والمجلات وعلى الشاشة الصغيرة حتى اضطر وزير الإعلام يومها إلى الإعلان بثقته المعهودة حول أن الأمر تحت السيطرة، كما تولى باستفاضة شرح هذا التكتيك الحديث فى تعبئة الشعور القومى، وخاصة بعد أن ساد عدم الانتماء بين الشباب والمسئولين، وقال محذرا أولئك الذين تعودوا الاصطياد فى الماء العكر أنه وهذه المرة بالذات ليس ثمة يد أجنبية فى الأمر، وخاصة إذا كان المقصود ضمنا لدى البعض إسرائيل الصديقة، وأن الحكومة ترعى الأمر بنفسها بداية من زراعته أو استيراد أنواع مجودة منه تحت حماية قوى الأمن الداخلى ونهاية بعمليات التوزيع، وذلك خوفا من العبث بهذه السلعة الاستراتيجية والمربحة الهامة، والتى تعد المدخل الرئيسى للرأسمالية الوطنية المصرية فى إعادة بناء رأسمالها الخاص. إذ كيف تتم الخصخصة وبيع القطاع العام دون توفر رأس المال الكافى لشرائه؛ هل تفهمون؟.

الوباء الذى اغتال ثلاثة أرباع ما نملكه من الماشية، الآفات التى استنبطت من التطورات المذهلة فى علم الهندسة الحيوى أنواعا جديدة كل الجدة، كانت تهاجم المحصولات بضراوة بالغة، ولم نكن نملك أى إمكانية لمقاومتها، ولذا كان يتعين علينا دائما أن ننتظر الإجابة من معامل البحوث الأمريكية، ومع الوقت ساد إحساس بأن هذه المعامل ربما تكون هى مصدر هذه الأوبئة والأمراض، وربما إسرائيل.. من يستطيع أن يعرف؟ الذبابة البيضاء التى ظهرت ذات يوم فى حقول الشمال وأطاحت بمحصول القمح عاما، ثم استدارت تطيح فى العام الثانى بكافة محاصيل الخضراوات، ولم نملك ذاك العام سوى عمل أنفاق من البلاستيك الشفاف نغطى بها محصولاتنا التى عاشت طول حياتها منذ تعلم الإنسان الزراعة منذ عشرين ألف عام، فى العراء تستنشق الرياح والمطر البكر، ملتحفا بلا زورد سماء لا حدود لها وشمس مشرقة ترخى عليها عروق الذهب مع كل فجر جديد، حتى بدا الوادى بأجمعه ذات يوم وكأنه مدينة قديمة غطيت بغيوم الضباب الصناعى الباعث على الاختناق. وأذكر ذلك العام الذى هاجمت فيه شرق البلاد جيوش مؤلفة من الفئران التى لا يستطيع قتلها شىء، المبيدات السموم المصائد المصنعة من الحديد، حتى القطط كانت تفر من أمامها، فى العام الثانى كانت تغطى كل أنحاء الوادى، وكانت الإشاعات تتحدث عن الفئران التى تشارك الرضع المهد، وتلك التى تشارك البشر الموائد، وكيف أن الجراحين صاروا يتعين عليهم تنظيف بطون المرضى من فئران صغيرة قبل إجراء جراحاتهم، لكن المدهش حقا هو ظهور مذيعات الشاشة الصغيرة والمغنيات وهن يتحلين على صدورهن وأعناقهن بفئران حية، حملها المذيعون والمغنون على معاصمهم واستخدموها ربطات عنق، وكان يلاحظ بين الحين

والآخر أولئك النساء والسيدات والرجال المهمون وهم يخرجون نوعا خاصاً من الطعام المحفوظ، وقيل إنه موضة الموضات الدنماركية، في العام الثالث سرت الإشاعات عن عالم جديد يسود فيه السلام والود بين الفئران والبشر، لكن رسالة جاءت من الولايات المتحدة، أوقفت تحول تلك المحادثات إلى حقيقة معترف بها، إذ إنهم هناك في إحدى معامل الأبحاث البيولوجية استحدثوا سمًا من نوع خاص، سائلاً يدفع الفئران إلى الرغبة في حك أجسادها بأظافرها، فما إن تفعل حتى يتسلل السم إلى الدم مسببا سيلان يفضي إلى موتها، ساعتها خمن الناس أن هذا الفأر سلعة أمريكية صدرت لنا إما مباشرة أو عن طريق إسرائيل.

كان هناك تلك السنوات التي اختلطت فيها مياه الصرف بمياه الشرب وتسلل الغائط إلى مصادر المياه، فظهرت حالات الكوليرا والطاعون الذي قضى عليه من زمن، وقيل إنه حنين إلى الماضي، وربما تذكرة - والذكرى عبرة كما تعلمون لمن لا يعتبر - إلى الزمن الذي كان يعلن فيه القطر منطقة مغلقة على الطاعون، حيث يرحل الناس إلى الدار الآخرة بالآلاف، أليس هذا ما يبتغونه؟؟.. وتفنن الجميع في إلقاء كنوز نفاياتهم الشخصية والعامة في النيل، وعشقا له ونظرا لما أصبح يحتويه من تلوث ثمين فاق الحدود، تكالبت الجهات والهيئات والأشخاص المهمين على حجبه عن القاهرة وعشاقها القدامى، وظل يختفي ويختفي ويتضاءل شيئا فشيئا حتى اضمحل وجوده كلية من وجدان الرعاع والدهماء، ولكن رأفة بالناس ساهمت الحكومة في بناء واحد من أهم المشاريع وربما الوحيد في العالم من نوعه، منشأ خرسانيا ضخما زعم أنه خاص بانتقال السيارات بين شطري القاهرة، أما الحقيقة التي لم يعلن عنها في حينه والتي ظهرت جلية فيما بعد، إذ كنت ترى مواكب العرائس مع حواجز وحملات المرور الأمنية تقف جنبا إلى جنب تستنشق هواءه الملوث.

على أن أعجوبة الأعاجيب هي تلك السنوات التي ظهرت فيها تلك الجرذان البشرية بموافقة الحكومة وتحت رعايتها، وكانوا قد استطاعوا عبر حملة تليفزيونية مبهرة شديدة الكثافة، مستخدمين سلاحا فعالا جديدا يسمى بحبوب أو كشوف البركة، أن ينشلوا من جيوب البشر أربعين مليارا من الجنيهات، كان يمكن بها استزراع الصحراء، وحل مشكلة مصر من الحبوب، وكذلك توفير ثلثي كميات المياه المستخدمة في الري حاليا وتحسين الأراضي، بتحويل الري في الوادي نفسه إلى ري حديث، قيل ساعتها إنها عودة في ثوب جديد للفأر الدنماركي، أو ربما كان إحدى المعجزات التي تفنن في اختراعها الأمريكيون.

ورغم ذلك كنا نحيا، صحيح أن العتمة كانت تزيد شيئا فشيئا، لكن ماذا يمكن أن يهم مؤمنا، إذ كان يمكن دائما إيجاد مخرج سيكولوجي، وذلك باعتبار هذا تجربة يخوضها الأطهار لظلام القبر، نفكر فيها عن حياتنا بعد الموت.

حتى النمل..!! تذكرت الجرذ والقط والكلب وكيف هزموا شر هزيمة أمام جيوش النمل.. نظرت إلى أطفالي غاضبا، وهم يغطون في نومهم العميق لا يدركون ماذا سينتظرهم.. أن تصل الأمور إلى حد النمل، هذا أمر لا طاقة لأحد به حتى عصا سليمان الذي امتلك الحكمة والقوة لم تصمد أمامه، كان علامة موته.. لم يكن لدي خيار وخاصة بعد أن أغلقوا الحدود أمام القادمين من مدينة الموت هذه، تنهدت في حزن.. لم يبق أمامي سوى أن أعود إلى فراشي مستسلما لجحافل النمل، أنتظر سماع بوق قائد الكتيبة، والدبيب القوي الذي يعقبه ينم في حزم عن تلك الإرادة الصلبة التي لا راد لها.. ■

[يوحنا المعمدان]

الذى هو يحيى بن زكريا

شعر

عزت عامر

رجسة الخراب

(١)

هذى مدائن الخراب
تستنزفُ اللعنات والترهات والأجداب
بسجونها الدفينة العقيمة الرحاب
بدورها وسوقها وساكنيها اللاهثين بالقشيب من
الثياب
بالراحة المسحوبة المسلوبة المصلوبة بالنعيب
أقامتها أيدى الجان مذكان سليمان الملك
تخاطب الجبال تستجديها ترهبها
وريح مربطها شبق
أنشودة الدخان ترسم المكان بالملق
هيرودس الفجور يرقص الملل
وهيكل الشهوات والعبوس
والكتبة والكهنوت والأعياد والطقوس
....
هذا زمن الموت لأورشليم
هذا زمن الذهب المهموم

والمسيا
كل ينتظر المسيا
إرهاصات مجوس الأرض تعج وعود
بحلول ظهور المسيا ولكن ....
لامسيا ...
جلجلة الرعب مضرجة بالدم تزغرد
لامسيا ....
الصرخة ببلاد الحرب تولول
لامسيا ....
وصبيتنا عروس تبكى صباها
تسفك دم قلب ولع جدب أعياها
وفى المدائن الفسيحة من حولى دمى
تتلاقى الأعين جاحظة ترمى العمى
فكان أن هربت
حصنت دموعى بثياب الليل وذهبت
للبحر الميت شيعت دروبى
ودفعت فى حقوتى
ردائى القديم وانطلقت

لرجسة الخراب
فصمتها الفصيح خير دار
وجدبها الترحاب.

(٢)

طرحت وقدة النيران فى فمى
فريسة بلا دم
كى أمزج الصقيع بالسكون يحتمى.
يا رقدة بلا انتهاء
أنا صريع الوهم مذ خبا الظل
إشارة المرتاب يحملها الطل.
بلا فرس بلا ركاب
أدق كثبان العدم
وتنطلق من زورقى القلاع
لتحتضن قوى الخريف الضحل.
دارى ربوع السمت
ورحلتى بلا مآب
سجدات قلبى إذ ترقرقت المياه
أو دق وحش الرعب فى صخر الفلاة.
يميتنى النديب
لو دنا صوت الدبيب
بمقدم الحبيب .. يحمل الردى
تندلع النيران بقلبى
لتبتلع ربيع هاتيك الربا.
متوحد بلا وتر
لا أهل لى لا دار
وصمتى المشدود علامة الرعود
أخدود هذى الأرض دربى الضرير
ودعوة الترحال
عويل ذئب فى الجوار
وصخرتى تميل للأفق
يزغرد الهوام حولها
وزهرة البرارى سامرتى المقنعة
تناشدنى فى الصبح أن أفيق
لأربط الأزار حول مرتعى
متضرعا للصمت أن يكف
وتحتمى الأكف
بأرض جلعاد البنى إيليا
ليزف حبيبتى إلىّ
معصوبة الجبين والخيال
ليفجر ينبوع النار بقلبى.

(٣)

الزمن الراحل فى الغربة ماذا ؟
هو رجم الأنجاس ثلاثة
أم واحد أم اثنين أم ماذا ؟
العد يُداس
فالليل لباس لا يعنى غير الترحال
لا زمن لا نوم لا طعم لرحلتنا
كل الألوان بلا جدوى
أروى الأجداث وللعدم تساق
بلا قرف بلا مقت وبلا ترياق
تنطلق الأحداث لمذبح بهرام.
دورات الفلك الملعونة تقتات على اللحظة
لا غير اللحظة فى الأجواء الضحلة
قد حدث ورنت ودنت لى ثمرة
فصحوت مرقت لدنيا الأضواء
سرقت لحظة اجتلاء

فعادت الأنوار من مغارتى
على الحان داود علت
لتحكى كيف ينفجر دعاء هذا الفجر
فى لمحة عجب
ويمضى يرقص القفار
مسحورة من الطرب
ويرمى لى إيليا ثياب فرحتى
«طعامك الجراد»
وكل يوم شقوتى تعاد
مادامت الأنفاس ترتعد
يدور فى القفار مرتعى البعيد
وكرمتى تميد
من حمل نشوة الرعود.
تهتز وديان المغيب
تحت سيول بحرنا المميت
يا دفين
أنا نار
ورمادى يستقى من شوقى المدرار
وبراعم جلعاد ترفرف
فى الصباح الباهت
تتمطى بالترانيم
تلتف بنسج المزامير
تنطلق الأطيار من دوحتى تتردى
فى السهول البيض حيث تومض المحن
حيث عاش إيليا اخى
عندما أسكن غارى
وأدارى
دمعة غامت وغابت
عششت بدوحتى وجدارى
فاوارى
لوعتى التراب.

صوت صارخ

(١)

«أحشائى ـ أحشائى»* انت
«توجعنى جدران قلبى»* شلت
زهرات الأكفان اليانعة تلوثْ
الساكنة على الشطئان تعرتْ
تَبكى القاع المرتجف تُصلت
نظرات الجمر إلى الأطراف الجافة
قبل نزول الصاعقة على قمم الكرمة
لن تعرف جنبات الأرض ربيعا بعد
«لأنك سمعت يا نفسى صوت البوق وهتاف الحرب»*
لن تزهر فى الأشجار أكاليل العرس
بعد انهيار الهيكل والتحرك المريب فى الجليل
شطئان بحر الأردن تقلص الدبيب
تُطل أوجه الجمال فى المرايا كى تطيب
لكنها تشيب
فتنعق النجوم ترمى فى الوجوه بالشهب
«بكسرٍ على كسرٍ نودى لأنه قد خربت كل الأرض»*
ألوية الرعب المجتاز ليرعى تخب
عبر الفلوات الصوت يحبو
تحت قباء الأبراج الجنائزية يدنو
ففوق موج السيل ترتاح النقمة
والليل أعلن الفتنة

---

* سفر ارميا ـ الاصحاح الرابع.

والصخور أينعت بها الزهرات لون الدم
فعرج النور فى الأغوار واضمحل
عريق دب وحلت ألوان الفجر عليه
حريق شب ليلتهم البستان
يشق طريق الدهر أمام الأقدام
الأعلى يطل من الحجب النشوانة يرتد
وترابط ألوية الحقل أمام الظل وتمتد
القصر هناك تفرع ثم انهار
وشحوب الليل تمطى ليبتلع الأنهار
ويحيل الصوت النادم برعمة فرحة
ويشق ظلام القاع الساخط
عن ساق أخضر ممراح
عن تاج عروس براق.
فيا حدائق بحر الموتى كفى
زهرات الأكفاف اليانعة ازدهرت
فأعادت للشطئان الأنفاس المنتشية
لكن الليل يمر برعدة
بظلام الأعين يمرق
ينشر هذى التفجيرات ربيعية
إذ أجراس القوس المطرى تولول.
داود كف عن غنائه
دب الوهن بترانيمه
الشعلة ولجت فى الظلمة فانطفأت.

(٢)

أنا لست النبى لست أنا إيليا ولا المسيا
لكنى أنا الزارع تحت الطل الزهرات الجافة
أرديتى شحوب الفجر ببطن الأرض
وغسولى الطيب ببحر الأردن.
أفواج الغاب وجند سليمان
تتصارع تحت السيل الدوامىّ باورشليم
وأنا ابن برية جلعاد أنوح
أطيابى تفوح
لكن الأعين باهتة سالت منها الروح
إذ تنظر خوذات الذهب يرأس هيرودس
فتعج جبال الوثن وترمى الدم بحور
وتهلل جثث حركها الشبق المسعور
والرعب الزاحف تحت الأسلحة الرومانية
ودبيب الكهنوت القبرى
بعقاربه الفضية والذهبية تجرى
فوق الجدران العبرانية. رسم الموت
الانسحاب خلف قتامة الجب
والارتماء مثقلين حتى قاع الحجب
لأن عيننا رأت
وأسدلت
ستائر العجب
لأن راية المسيا تمزقت
أبواق اليعليم صدحت
لتعلن مهرجان السفك ارتفعت
عيدا شبقيا فى أركان الأرض
سيلا دمويا منتشيا يسقى المدن الشبحية.
أنا لست المسيا ولكنى لى عين
بالعين رأيت وبالأيدى تماسكت
والأرض تميد لتحتضن ببطن الصخر رعود.
أيتها الأجساد اللامعة بقطرات التعميد
ألوان التكريز الناقص
السيل المرعد قادم عبر الفلوات
الصولجان وحصن الحديد والجوارى الراقصات

قشر القمح التائه فى زبد البحر.
ذهبىّ الجبهة أغرقه الموج
مات بطين الشطئان
حيث القاع الكهفى بلا حافة
بعناكبه الجبلية تتلوى.

(٣)

فى جداول العيون التى رأت
واسدلت ستائر العجب
احترقت عيون ما بكت
وشُوهت جباه الأكاليل بالشهب
لأن الأيدى قطعت
عقود العرس مزقت
لبوس عروسنا قبل زفها
إلى عجول البعل حيث انقضت
مخالب الكهنوت.
عذراء أورشليم قُتلت
ودارت الكئوس فى الردهات والطقوس تمت
فامضغى التراب يا ابنة جلعاد سوّدى الوجوه.
فى السماء الرجع يسبق الوجوم
العريس قادم بموكب الرعود والرجوم
فأعلنى الأفراح فى القبور
وانظرى حقول القمح يا طيور
العريس سوف يبدأ الحصاد
أمامه السهول جنة ممراح
وخلفه الخراب والنواح.

قلعة ماكيرا

(١)

تعود فى ثنايا النقع واليباب والشرود
الحان هذى الرحى المسجاة تطحن القلوب
بالنشيج
تدق قاتمة على الدرب القديم
مطوية من الأبد.
أنا سوف أودع المرارة العجفاء مضجعى المرير
صراخى الضرير
لو تعتق الشعاب مرتعى العبق
«الهاوية عريانة قدماك»* يا أيوب
«والهلاك ليس له غطاء»*
مادام يوحنا الرعد خانته الريح الديانة صرعته
فى الجب العدمى بقلعة ماكيرا
«روحى تلفت
أيامى انطفأت
إنما القبور لى»*
والأغطية السود الممتدة للآفاق تميد
تحملها حمائم المروج هطالة بالذكرى
ذكرى حبيبى السوسنى
إذا أطل شاردا معانقا للدمع نرجسى
احلفكن يا طيور الأماس بالأبدى
حاديكم الرقراق رصع النجوم بالنواح
احلفكن بالعذارى يضاجعنى البسمة دمع
الأفراح
الا تُسمعن حبيبى
اشلاء نديبى

فليهرب كالظبى السارح بين الأطياب
وأنت يا ضياء السهر يدينى نفحة معطرة
كى أشعل البخور فى أنفاس حبيبى العنبرى

* سفر أيوب.

كى تومض الإشراقة فى فمه
فحبيبى مرابط بين المغاور المغردة
منفردا بالظل تحت كرمتى المجردة
تحت كرمتى المشجوبة الضياء
والبهوت شرده
وأنا أتلوى أجدل الظلمات غلائل الردى
أيتها الأنداء اللوعى
لا أرتوى لو حتى صُب لى العبير
أنشودة لجدبى المرير.

(٢)

فى المساء الشارب من فم زهراتى
تهتز ورود هيروديا بأناتى
اللعنة والحب وجبهة «الجليل»
وومضة العيون تعشق الرحيل.
يميل عنق هيروديا إلى الشفق
فيحمل النسيم عذاباتى ونشوتى خميلة من الطرب
أنثاى غرقى فى الدروب البضة الرقطاء
وريحها المعتق العباب جندل الشهب
وإذ رشفت دفقة الرضاب
تفتقت حصونى الرحاب والحجب
تفتحت أمامى ألف باب
مزدانة للعيد والصلاة والحروب.
ويطبق الظلام جفن قلعتى
فأحتضن فى سكرتى
سيول دفئى المبهور
تسقينى هيروديا كأس النشوة ثم تخور
تحملنى الرعدة حتي الشطئان الفوارة
وتغرد أطيار الشوك الأخرس
تتدفق عارمة عربيدة
أشواق الظمأ الرعديد.
أعطينى يا راقصتى يا سمراء الشمس
وثنيات الغاب ونار المذبح
صبى أطراف الشجو دماءً للحفل
مذ كان عويلى البرى يزوم
جذبتنى الزهرات المختبئة فى الكرمة
أطربنى نشازك أرغول العجماوات
والرعب الدافق والقبلات
صنعت لى هيروديا شذاها رياح
صحراء تلهب عابرها عرق الأشداق.
فى الصمت الليليّ العارى
لا يحمينى إلا جدارى
فى قصرى الطائر بين الأنجم صخب
ومدينتنا يحرقها البرق.
يعطينى الرعد لحظة انشقاق
عندما أسيل أبحرا تروى التلاق
بسيول الزبد الشارد دوما فى الأحراش
يدوّى كغلاف شبقى محروم.
ازحفى يا هوام القبر زغردى
رددى صرخة العراك والدخان والدفوف
اشجبينى أبدىّ القبر فى أحضان هيروديا
أكتبى يا أوراق الخريف «هشمنى السعار»
تحت أرجل القسوة وخوار الحيوان المراح
أنا ذبيح النشوة والذعر المعتم
داعرتى حبيبتى تحيى الريح بالخصلات بالكفوف
أنفاسها حفيف الجيف والهوام
تطوقنى أفاعيها

وأعتصر الرحيق الفج من فيها.
وبين عجيج الردهات والحانات والقصور
ولهو الأغراب وأحلام الشبق الداعر المقبور
تهز الأمواج مرافىء هيروديا
وروافد مدن السمراوات تفور.
زفينا يا أعراس الرمس فنحن حفاة
قادتنا الأنواء الحارة حيث دُفنا عراة.

(٣)

إحمليني يا رياح الشوق في الهجيع
اقذفيني حيث لا نشيج لا مشيب لا وجيع
فالرؤى عادت كنقمة تُصاغ بالنجوم
في السماء الرجع يسبق الوجوم.
مشبوبا كنت
فلم تدم لحظة الخلاص حتى صك الصمت:
«ألم أقل لك أن ما تخطه يداك مرة في الشمس لا يُعاد»
أغيثوني يا بنات أورشليم بالذبيب
قبل موكب النديب
فاللغة المرفوضة سوف تغني «التجديد
فالملل المسفوك غريم».
في لحظة سهو لهو عربيد
ذبحوا حبيبك يا بنت العنيد
والصراخ والعويل والترتيل والرثاء والتعديد
مخضب الجبين والكفوف بالدماء والوعيد
ملفعا بثياب سالومي بالياقوت بالرمان
معطرا
حملته الأطياف وهامت بربوع التيه
والتشويه.
في لحظة التهليل تنتشي العيون
وتنطفىء زبالة ابن هذا الليل بالشجون
ترعرعت شيطانة النكاح واللقاح والرعود
ففاحت البطون بالشواء
تعيد للعراء
مغارة الجدود
والرعب شد أقواس الزئير وانزلق
تقاذفت أيديه رأس المعمدان والطبق.
تضج في الكهوف يا سالومي
رقصة الدفوف
دوامة من الشبق
يا بنت هيروديا تدور في القفار
بين الدور في القصور
دينونة ملعونة إلى الأبد
فريسة النشوان والملهوف
للحظة ابتلاع الجب وصمة الأفلاك والعصور
تهب ريح السفك من ماكيرا
على المدائن في المخادع والبروج.
فيا بنات أورشليم لا تيقظن الحبيب حتى أعود بالعطور
حتى يهيم ظل غربتي يغيب
ويصمت النعيب
ف مدائن الخراب
لا تيقظن الحبيب
فالطل فوق مقلتيه يشجب العراء
....
حتى تحين اللحظة المنقوشة بالأكف
بأرض جلعاد والضياء
أظل شاخصا في التيه والبهوت
والشحوب والعماء.

(ديسمبر ١٩٦٥)


للفنان : جواد سليم

بين يديك لعبة

(قيس فى عامه الثانى)

فرج العربى

لإطلالتك البهية فرحى
لك خوفى عليك
حين تلعب مع اللعب وحدك
فى كل ركن من البيت نلتقيك
دراجتك تقود إلى طريق تراه وحدك
فى الممر ممشاك
والأرنبة البالونة تضحك فى الصالة
يمكنك أن تستقبل الزوار باللعب
لذيذ لعابك

حين يهبط مباشرة فى القلب
آخر الليل
تغالب النوم من أجل المزيد من اللعب
أراقبك
يفلت منى الوقت
أصاحبك
تعشق اللعب
كل مالك لعب
حتى أنا بين يديك

مـــــــــروة

شعــر:
ميلاد زكريا يوسف



الواقفة تبكى
أمام بذاءاتى
كشفت جوربىَ المثقوب
وقلبى المثقوب
ورأسى المثقوب
هل أسيرُ خلفها إلى شارع المحكمة
وأغفر
للبنت المشلولة
فى الشرفة المجاورة
رغبتها فى قتلى ...؟
«جسد من استغاثات وبصاق»
هل سألحق بها
على منحنى السلم
واضعاً علبة مناديلى الورقية
فى حقيبتها..؟
هل سأخبرها عن جرس الكنيسة
الذى ثبّته أبى فى أذنى يوم ولدت...؟
هل أضع وردة على زجاج نظارتها
محاولاً تفادى سيارة النقل العام
ومقيماً صلاة الجناز على كوبرى
الجامعة ..؟!!
تضع ساقاً على الأخرى
وتداعب قرطها
وعلى بعد مترين ....
أخشى أن أسألها
عن رقم الهاتف

أو مثلاً
لماذا لم أرها فى شارع الحسينى
هذا المساء
أو أخبرها
أنى صعدت إلى الطابق العاشر فى بنايتها
دون أن أمد يدى
لألمسَ زر الجرس
وعندما أشعلُ سيجارةً من الأخرى
سوف تدير وجهها
متشاغلةً بالنظر فى مرآتها
ثم بوقاحةٍ
سأصافح المطاردين ..!!

نائماً على رخام الكورنيش
قبل حظر التجول كنت
هى الآن تميل
لتخفى بشعرها الساذج
عينيها
هل ستعرف أنى رأيتُ ماءها المملّح
يصنع بقعة بيضاء
على البنطلون البرتقالى
فى المرة القادمة :
لن أسألها أن تربط سيور حذائها
ـ ليس شعرى طويلاً
كى أنفض التراب
من ظهرها العريض
الواقفة تبكى :

ليس فى جيبى ما يكفى ثمناً
لزجاجة المياه الغازية
هل ستصفعنى إذا قلت لها :
- إن النجوم أختام الله فوق السماء ..!!
وتقول إنها لا ترغب فى الخروج من الحمام
كى تحادثنى عن وحدتها
والذين يعبثون بغرفة وحدتها
هل سأبحث لها عن القصافة
فى جيبى/ عندما تلاحظ أن طلاء
أظافرها قد بهت لونه
مخفياً وجهى الذى تملؤه البثور
ربما إذن
أسُرلها باسمى
حتى لا تكرهنى عندما تعرف هويتى

فى العاشرة صباحاً
وعندما تزداد الرطوبة
سأساعدها فى تفسير هزيمتى
واضعاً قصائدى القديمة
كى تجلس عليها
سوف تتكىء بكتفها على السنور
وتقول :
إنها تحب رائحة السبرتو
وتتساءل :
لماذا لا تتساقط الثلوج فى المينا
شتاءً
عندئذ
سأخلع قميصى
واستقبل البرد بفرح
ودون أن تدرى
سأحاول أن أحتفظ بملامحها
فى الثلاجة دون أن تتلف ..!!
ومشيراً إلى الوجوه
المتفحمة القابعة
أمام البوابة فى انتظار خروجها
ومحاذراً أن يتلامس فخذانا
عندما نجلس متجاورين
ابرر لها تأخرى
حتى منتصف النهار
بضياع ماكينة الحلاقة
وبأنى أهرب منها
لعدم رؤية قطع الدومينو
من خلال قميصها الدانتيل
سأتخلى عن نصف التفاحة
التى قضمتها من زمان
سأبصُ على ميدان الساعة
حين تمرُ
وأشيل غرفتى ...
وأمضى ...!! ■

العصماء البذيئة

حازم هاشم

قد كانت - كما يقول الفرنسيون - امرأة لا تطيق الوقوف على قدميها!، خضراء الدمن فى منبت السوء، خائنة معتادة، لا يمكن لرجل أن يضمنها من باب لباب!، بضة بطة لكنها - رغم امتلائها بعض الشيء - تتقافز بين الرجال كالعصفور!، صنفت الرجال فى خانات نوعية حسب الأهداف، المخرجون للأدوار فهى ممثلة. والمؤلفون لمط أدوارها التافهة على الدوام، والممثلون حتى لا يعترض معترض على اشتراكها فى الأعمال، أما المنتجون والأثرياء عموما فلزوم الفلوس، فى أول عهدها بالحياة كان أول من ابتلى بها من الرجال زوج ضابط فى الجيش، لم تدم خديعته طويلا فترك لها «الجمل بما حمل» حتى الولد استغنى عن رؤيته فتركه لها دون تردد أو مشاكل، لندع - إلى حين - ثانى المبتلين، أما الثالث فهو مواطن مرموق حتى اليوم يتقلد المناصب العليا بسرعة الصاروخ!. وقود دفعه الصاروخى عبارة عن موهبة مبكرة - على عهد التلمذة - لستها فيه أجهزة خفية!، «بصاص» من الطراز الأول، وأما رابع الذين ابتلوا بها - طبقا لكشف الحصر لمن ارتبطت بهم بقسيمة الزواج - فهو فنان إخراج تليفزيونى شهير، دامت العشرة بينها وبينه لأنها قاسمته الفراش و«البيزنس»!، وأما الرجال الذين شاعت أخبارهم معها فلا سبيل إلى حصرهم!، ألم نقل إنها لا تطيق الوقوف على قدميها؟!، والآن.. إلى ثانى المبتلين.

الشاعر

كان دافىء القلب موفور الشهامة جسمه شامخ المبنى، حالم رقيق المشاعر فهو شاعر، وفوق ذلك صاحب موقف سياسى واجتماعى على عهد صخب شعارات «الفن للمجتمع» و«الالتزام» و«الثورة مستمرة» و«الحل الحتمى الاشتراكى» و..... إلخ، مما شاع فى الستينيات، اعتقل وسجن واغترب وكتب وخطب فشعلته لا تنطفىء، خضراء الدمن لاذت بصدره باكية تشكو سوء الحظ ونكد القسمة والنصيب، صدقها لأنه تصور أن حنانه الفياض سوف يغمرها ويغسلها من بعض آثام الماضى الذى عرف. لم يضن عليها بالزواج آملا فى «غد مشرق عزيز»!، ولم يكن الشعر هوايته الوحيدة فقد كان يخرج للمسرح ويمثل، وراحت خضراء الدمن تستثمره فتحقق مكاسب فنية من خلال علاقاته الوطيدة بكل من يديرون الوسط الفنى، وقد غرق شاعرنا فى الحياة مع خضراء الدمن ظانا أنها تحتوى آلامه الموجوعة وقد فات أولاده فى عاصمة وطن الاشتراكية الأول مع أمهم مواطنة هذا الوطن. السلطات التى أرسلته إلى هناك فى بعثة للدراسة لم تسمح له عند العودة باصطحاب أسرته إلى مصر، وظل معذبا لحرمانه من الأولاد وليس الزوجة، خضراء الدمن لا تعير آلامه التفاتا ولا تعضد مساعيه بمختلف الوساطات والشفاعات لاستقدام أولاده، هى ضرة من طراز فريد وزوجة أب «سوبر» تجاوزت كل ما عرفناه عن الضرائر وزوجات الآباء!، وكلما اشتدت على الشاعر أوجاع الحرمان من أبنائه، أغرق الأوجاع فى الشراب جيده ورديئه حتى سلم له السكارى بالزعامة!

همها وهم الوطن

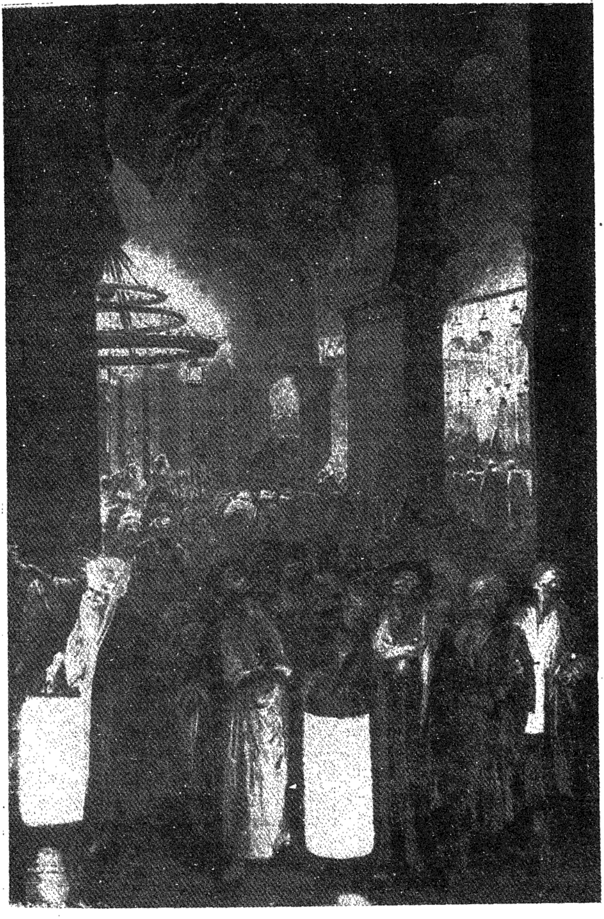
السبعينيات شهدت تحولات سارت «باستيكة» ضخمة تمحو كل ما عاش

المصـريون أوفـيـاء له من أفكار أو شعـارات!، ومع أن الصدمـة قد وزعت على الجميع بالعدل، إلا أن شاعرنا كان يحس بوطأة هذه التـحـولات أكـثـر من غـيره!، أزمـتـه فى حـرمـانـه من أولاده، واضطهـاد سـيـاسى وأمنى طارده حـتى فى رزقـه، لم يكن جـاهـزا لمسـايرة هذه التحولات كما كـان كثـيرون جاهزون!، وكانت الدوائر التى تضطهده تعرف أنه لن يتوب عن أفكاره ولن يشدو بشـعـره فى تحية التحولات!، كما كـان هو غير مؤهل للمسـايرة ولو من باب التقـيـة!، كـثـيرون نصـحـوه بأن يكون «مـرنا» ولا يصـبح الضـحـيـة الوحـيـدة!، وكـان هو عنيدا ويعرف نفسـه جيدا فلم يقبل على مـحـاولة «المرونة» ولو من باب المحـاولة!، ورغم شـعـوره بأنه كمن يؤذن فى مـالطة فلم يكن يكف عن تعرية الآخـرين حسب مـواقـفـهم من التـحـولات، يقـصدهم أينما اجـتـمـعـوا ويلح فى التـدليل على رداءة الزمن ورداءتهم!، وضـاق به اليـمـينيـون واليـسـاريون والبين بين والوسطا، فـقـد كـان طنينه وزنه الدائم مـصـدعـا لكل الرؤوس!، ومع مـثل اضطهـاد السلطات له أمام كل العيون، أصبح هـو يعتقد أن الكل يضطهده حـتى الأصـدقـاء!، الذين كان يقتص منهم بإرغامهم على دفع ثمن شرابه وبعض «النقدية» مصروفا لجيبه!، ووسط ذلك كله تحول شـاعرنا إلى حـالة مرضـية مستعصـية، أما خضـراء الدمن فقـد أصـبـحت فى عبـثـهـا ولهوها أكـثـر صـراحـة!، وعندمـا لفظهـا من حـيـاتـه بالطلاق زادت أزمـتـه من ثقلهـا عليـه!، فـشـهـدتـه شـوارع وسط المدينة - كـمنظر يومى مـعـتـاد - وهو يجوبهـا رث الثـيـاب يأتى بكل غـريب ومـدهش من تصـرفـات يتـأسـى لهـا من عـرفـوه!، أمـا جـمـهـور المارة فـقـد كـان يلتـف حـولـه وهو يحكى ويفـتى ويغنى وينشـد أشـعـاره وسط مصمصمات الشفاه!.

العصماء البذيئة!

ذات مسـاء قصد شـاعرنا أن يوخز ضـمـائر الجـمـيع!، فـبـدأ بالجلوس على مـقـهى المثـقـفين الشـهـيـر مـبكرا عن الآخـرين!، أقبل جـلاس المقهى واحـدا وراء الآخـر حـتى أيقن شـاعـرنا أن النصاب الليلى المعتاد قد اكتمل، أعلن على الجـمـيـع أنهم سـيـسـمـعـون آخـر أشعاره ولن يسمح لأحد بمغادرة المقهى أو مبارحة مقعده حتى ينتهى!، وكـانت ليلة!، أول القصيدة «كفر» كما يقولون!، عنوانـهـا يـبـدأ بكلمـة على وزن لفظة «اللزومـيـات» وثـانى كلمـات العنوان وثالثـهـا اسـمـه هو، ولم تكن أول كلمات العنوان هى البـذيئـة وحـدهـا!، اتضـح للسـامـعين - وهو ينشد - أنه قد ضـمن القـصـيـدة كل مـا يـعـرف فى قـامـوس العامية البذيئة!، ولأنه شاعر أصيل فقد جـعل من هذه البذاءات قـصـيـدة - كـان يمكن أن تكون عـصـمـاء - لولا البذاءة!، بدأها بندب حظه فى النساء!، فقد عرف واحدة من.... وقـال لنفسه ستتوب!، لكنه اكتشف أن... عليـهـا مكتوب!، ثم أفـاد بأنهـا كـاللغـز!، يمكنهـا أن تجـمـع بين عشيقين - أحدها فى الصين والآخر فى قليوب - فى آن واحـد!، وهذا مـا يثـيـر عـجـبـه فكأنهـا طائرة بجناحين وهو لا يدرى ماذا يفعل غير رجمها بالطوب؟!، ثم أشـار إلى أنها كـأمـهـا حـيـة باضت فابنتها حية مثلها حيث لا ينفع طبيب ولا دواء فى هذا الداء! ولأن مـا تفـعـله هذه كان مثارا للتقول عليه والتعريض به، فهو يسأل السامعين ويتحداهم إن كان أى واحد منهم يعرف ماذا تفعل زوجته!، وينتقل شـاعرنا بعد ذلك إلى الفـخـر بنفسـه - كرجل - مما ينفى حـاجة هذه التى عرفها إلى غيره من الرجال!، لكنه يؤكد أن الفلوس هى السبب وتهد أجدع بيت!، ومع أنه يملك سـبع صنايع فـهـو «جعان وعريان»!، والست تعبت يا عمى ولا يمها ع الفكة، وهاتو المحافظ وايديكو يااللا ع الدولارات، ونظره ياللى جـايين الليلة من عكا!، أنا أمير فى الشعر ولكن «طظ»!، حظى دمى ودمى هو الحظ!، ثم يعرض شاعرنا بأحد الوزراء فيؤكد أنه كان من عشاقها!، ويستشهد بأحد وكلاء الوزراء!، وها هو شـاعرنا يسـتـرسل فى قصيدته فيملى على سامعيه كلمات نعيه بعد موته!، وعاش فقيدنا العزيز ولا كلب فى الصـحـرا، ومات فـقـيدنا العـزيز ولا حتى موتة كلب!، غلطان؟ يجوز بس فيه غيره من الشعرا، تافهين تفاهة وعاشوا حكمتك يا رب!، ثم يسـخـر شـاعرنا ممن يطلب الإحسـان يقول: مـعـاك سيـجـارة بسلامـتـه طلع العلبة، لاكى سـترايك يا عـالم لايقة ع الويسكى، أقطع دراعى لو أمك جت من الطربة، مـا تعرفك - أصلها بياعة فى الموسكى!، أنا ابن مـصـر اللى فيها الشنق ولا الكوليرا، من عهد خوفو وخـفـرع واللى قـرع البـاب، لو يشنقوه اليـهـود فى السـر إيه يجرى؟، حيقـولوا مـجنون شنق نفسـه وانا الكداب، اشنق وديتـهـا حـقـنة قـبل وقف النبض، وقلت يومها يا رب الموت علينا فرض!

فى تلك الليلة تأكـد كل من سـمـع القصيدة العصماء البذيئة أن شاعرنا مـحـمـوم، فـقـد كـانت رعدته تصـاحب الكلمـات وهو يغـالبـهـا بتـأكـيـد على الحروف، وبعض صبية الشعر تخاطفوا القصـيدة بخط يد الشـاعر حتى انتهت إلى جـيب أحـدهم!، لكن الكثـيـر ممن سمعوا حفظوها عن ظهر قلب!، قصيدة تلقى ولا تنشـر بالطبع وليلتـهـا لم يدر أحـد كـيف تسلل الشـاعـر فى هدوء مـغـادرا المقـهى، لا يعـرف أحد إلى أين ذهب، وجاء خبر موته فى أحد الشوارع، فحزن لموته من حزن، وارتاح البعض من تعريتـه لهم، يذكـرونه أحيـانا ويذكـرون أشـعـاره فى المسرح وغير المسرح، ولا ينسون الإشارة إلى العصماء البذيئة! ■



إيرس: الاحتفال برؤية هلال رمضان

حوارات

١٢٣ الحوار الأخير مع زكي نجيب محمود ، مصطفى عبد الغني .

الحوار الأخير مع زكي نجيب محمود

مصطفى عبدالغنى

قــ هذا هو الحوار الأخير معه اجريته فى منزله، والحديث يستمد اهميته من كونه «الحوار الأخير» ففيه نستطيع أن نلتقى بثمرة أفكاره مبلورة فيما يشبه «اغرودة البجعة الأخيرة» كما أشار فى آخر كتاباته المنشورة.

ترى ما هى آخر كلماته؟ ودار الحوار

●● ما هى الملامح العامة لانظومتك النقدية؟

ـ فى النقد، نقد الأدب لى وقفة خاصة، هى أننى اتخذت لحظات معينة عبرت فيها، شرحت، وشرحت، وشرحت، وقفة معينة عبرت عنها، اذكر بداياتها منذ معركة دارت بينى وبين د. محمد مندور [والمعركة رغم صغرها لكن آثارها كانت كبيرة].

لقد كان د. محمد مندور، رحمه الله، قد قام بترجمة كتاب صغير عن الفرنسية مع أستاذ له فى فرنسا اسمه «لنسون» وقد قال فى هذا الكتاب، ما معناه إن النقد ليس ذوقا، بل هو تحليل، والتحليل تعليل، والتعليل عقل، ورددت عليه انا فى مقالة.

فى هذه المرة، كنت قد وضعت الفكرة المحورية عندى فى النقد الأدبى، وهى أن الناقد يستحق أن ينقد بذوقه العام مادام ينقد، ثم ينتقل من الذوق العام إلى القراءة الثانية وأفضت حينئذ فى حكاية «القراءتين» هذه، ولكن شخصاً ما مجهولاً لى ولا أعرفه، نقل حكاية «القراءتين» هذه للدكتور محمد مندور، وقيل وقتها إن صاحب هذه النظرة هو الدكتور مندور، فى حين أنها كانت من اجتهادى أنا.

وما أريد أن أؤكده هنا أننى أنا وليس د. مندور صاحب فكرة «القراءتين»، ومن المهم أن أسهب أكثر حول هذه الفكرة لأهميتها بالسياق النقدى عندنا، وهى فكرة فصلتها بشكل ما فى مقالة لى نشرت بعنوان «الناقد قارئ لقارئ» وقد قلت فى هذه المقالة ضمن ما قلت. إن الشاعر ينقد نفسه حيث اعتماد هذا من شاعر كأبى تمام، الذى كان وراء ألوان «الحماسة» الذى اختار شعره القديم ونظمه ثم جاء المرزوقى ليكتب مقدمة له ويخيَّل إلىَّ أن الشاعر العربى العظيم أبا تمام، قد اختار ما اختاره على أساس يختلف اختلافا بعيداً عن الأساس الذى كان هو ينظم عليه شعره وإلا فكيف نفسر أن شاعرا عظيما كهذا، ينظم شعره الخاص من لون حتى إذا ما أراد أن يقرب للناس مثلا للشعر الجيد جعل اختياره من لون آخر وبشكل آخر اى أن أبا تمام كان موضوعيا فى اختياره «ذاتيا» فى شعره الخاص، لأنه توخى الجودة وحدها وهو يختار، أما حين ينظم شعره، فلا يسعه بالطبع إلا أن يطلق نفسه على سجيتها، أما فى حالة الاختيار فهو بمثابة الناقد وفى حالة الإبداع فهو شاعر..

أردت أن اقول كما كتبت قولا جديدا لأفرق للناس بين ذاتية الشاعر وموضوعيته وهذه هى الأحكام العلمية، لأن الخلط بين هذين الجانبين فى حياتنا خلط قاتل، فاذهب مع شعورك ومع هواك وميولك إلى أبعد مدى تستطيعه، لكن اعلم انك عندئذ تتجول فى عالم خاص بك ولست حجة على سواك أما إذا تصديت لأحكام عقلية وتريد إصدارها على اى شىء، بما هو مشترك بين الناس، فضع أهواءك عندئذ فى صندوق مغلق حتى لا تفسد عليك وعلى الناس حياتهم العقلية.

وقد أسهبت بتعمق أكثر حول هذا فى كتاب «قصة عقل» خاصة فى فصل بعنوان «نظريتى فى النقد».

●● الاحظ أن «نقد الفكر» يسبق عندك «نقد الأدب»!؟

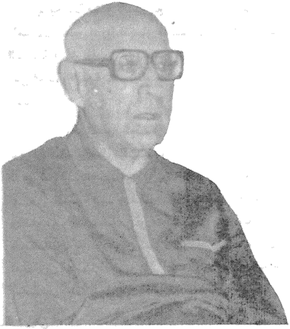
ما يهمنى أن أؤكد عليه هنا، هو ما لم يلتفت إليه أحد من نقادنا، خاصة وأننى معنىٌ قبل الكتابة فى النقد الأدبى أو المقالة أو الصور الأدبية إلى غير ذلك: «بنقد الفكر» وهو ميدانى الأول الذى أحرص عليه.

لقد أصبح «المطبخ الفكرى» الآن فى الوطن العربى كله فى حالة يرثى لها، لا أحد يعرف ما الذى يجب الاهتمام به وتبنيه، أو ما يجب إهماله وعدم الأخذ به، وإذا أراد مؤرخ للفكر أن يعيد رصد ما كتبت ويعيد تصنيفه لأدرك أن ثلاثة أرباع ما أكتب لا يخرج عن نقد الفكر، كما أنه لم يوفق الله لناقد ليقول هذه الحقيقة لى، إن «نقد» الفكر فى عالم كعالمنا الثالث هو ما يجب الاهتمام به أكثر من غيره.

وهذه فرصة لأسأل سؤالاً مرتبطاً بذلك وهو: هل يوجد بالفعل - نقد الفكر؟؟

والإجابة من عندى أيضا وتقول «إن نقد الفكر أكيد موجود قائم، وهو يعنى التنبه إلى تحليل الفكرة بفصلى عن الأفكار التى تخالفها وإن تشابهت على السطح، والخلط الفكرى يأتى حين ترى الفكرتين معاً فتعتقد أنهما فكرة واحدة، فإذا كنت تجد جزءا تحليليا فى مقالة ثم توجه مجهر فكرك نحوه لتقوم بالتحليل وتصل إلى الحقيقة النهائية، فإن هذا يعنى نقد الفكر كما أرى.

فصل الفكر الخرافى عن الفكر العلمى هذا إذا افترضنا أن الخرافة لها فكر.. عملية نقد الفكر للوصول منه إلى عمق الرأى الصحيح بكل ما فيها نهج وأدوات إجرائية تسمى فى السياق الأخير بالتَّنوير حيث إن نقد الفكر هو أساس حركة التنوير.



زكى نجيب محمود

وقد كان الهاجس الأول عندى، فى كل ما كتبت، أن أتوقف كثيرا عند نقد الفكر وأسأل:

ما هو الفكر الرياضى؟

ما هو الفكر الطبيعى؟

ما هو التحليل، ثم تحليل التحليل..؟

وتستطيع أن تجد هذه النظرة «نقد الفكر» فى كل ما كتبت، وبهذا الأسلوب تسألنى عن أفضل ما كتبت فى هذا المجال فأجيب على الفور:

انظر إلى تحليل فكرة «العروبة» فى كتابى الموسوم «عربى بين ثقافتين» فقد حاولت أن أتوقف عند كلمة «العروبة» وأسهب طويلا حول الفكرة ما هى؟ ما أصل الجذر اللغوى؟ والفكرى لها؟ وكيف تطورت؟

وقد انهيت خلال هذا كله إلى أن فكرة العروبة هى نمط فكرى لا عرقى أى ثقافى، وقد أسهبت فى هذا كثيرا فى أكثر من موضع فى كتاباتى الكثيرة.

أيضا، أفضل ما استخدمت فيه نهج نقد الفكر مقالاتى الأخيرة بعنوان «المطبوعة الزرقاء» ثلاث مقالات فصلت فيها الكثير مما أريد التركيز عليه فى فروع الثقافة المختلفة: العلم، الأدب، الدين، الفلسفة وقد أعدت النظر فى هذه المفاهيم خلال عدة مقالات ضافية.

يمكن العود إلى هذه المقالات مع التنبه إلى الظروف التى كتبت فيها.

ما أريد التركيز عليه هنا أن التمهل عند مثل هذه المفاهيم أو الأفكار ضرورة لعصر التنوير، وهذه الضرورة لم يتنبه إليها الكثير من الذين يكتبون الآن، ولا تدعنى أذكر لك أسماء كثيرة هنا.

(فى الواقع ذكر د. زكى نجيب محمود أسماء كثيرة، معاصرة غير أنه تحاشيا لغضب أصحابها، وكلهم مازالوا بيننا، طلب عدم ذكرها).

●● دراسة المؤثرات الأولى لديك تؤكد أنك تأثرت بالناقد الإنجليزى سبنجارن وكتابه «النقد الجديد» الذى صدر عام ١٩١١، أليست هذه مرحلة من مراحل البنيوية فى الأدب؟

ـ بداية ثمة فارق كبير بين نهجى وأصحاب البنيوية، وباختصار فأصحاب البنيوية هؤلاء يريدون أن ينصب النقد على البنية الأدبية نفسها، على اللفظ وحده.

والشائع فى صور النقد أن البعض يرى أن النقد يتوسل بالمجتمع ويستفيد به «مثاله د. طه حسين» أو أن النقد يتوسل بنفسية المبدع «مثاله العقاد»، والتفسير الاجتماعى أو النفسى أو الجمالى لا اهتم به وإن كنت لا اغفله تماما، إن اهم ما أهتم به على المستوى الشخصى، هذا البناء الذى اسمه أدب.

إنى اسأل: كيف يكتب؟

أى أن اللفظة، النص هما ما أركز عليه فى المقام الأول، والغريب أن النقد العربى القديم «كما هو الحال عند الجرجانى والآمدى...» وغيرهما يهتم بهذا الاتجاه، والخصائص التى تركز على اللفظة أو نظرية النظم كما تسمى فى التراث العربى.

ومن يراجع النقد التراثى يلاحظ أن الناقد العربى لا يهتم بالمجتمع أو البناء النفسى، لأن اهتمامه فى المقام الأول بالبناء اللفظى.

إن الاهتمام بالنقد يتركز على عدة زوايا، لا أهتم بها إلا من زاوية النص والتكوين الفنى.

وأنا لا اختلف كثيرا مع البنيوية، لكننى لا اتفق تماما مع ما تذهب إليه، فإذا وجدت فكرا ما لابد أن نتعمق فيه عن الفكر الأسبق خلال التحليل العميق، ولابد من الوصول إلى أصول البنية القائمة بين يدى فى أعماقها البعيدة وعلاقاتها العضوية على سبيل المثال، الشعور مع اللاشعور، ومعنى هذا أننى شغلت طيلة حياتى بفكرة ضرورة استخراج البنية الأساسية الفكرية فى النص وبالتعميم، فإذا حلل ناقد مثل شتراوس ـ على سبيل المثال ـ أدواته وعيناته سوف يصل إلى هذه البنية البعيدة العميقة فى شتى المجالات الأنثروبولوجية..

لا يهم على اية حال، اسم العملية التى اقوم بها إجرائيا للكشف عن النص، فهذه العملية عرفت عندنا قبل أن تعرف عند غيرنا فى الغرب لسنوات، أنت إذا حفرت فى بنية أى عمل عربى ستصل فى الأعماق إلى رؤية العربى الحقيقية.. وقد كتبتها فى كثير من المقالات.

إن الرؤية فى نهاية السياق تشير إلى توحيد الكثرة فى واحد: المجتمع شيخ القبيلة، ابناء العيلة.. الخ ويضاف إلى هذا أشياء أخرى بدهية كالوحدات الزخرفية فى الفن العربى، ملامح التكوين، رتابة القافية فى القصيدة، كل هذه رؤية (موحدة)..

فالعين تتبع هذه الوحدات بشكل متوال يستمر أبدا، وحين تنتهى هذه الوحدات من أمام العين تبدأ المخيلة لتكرر هذه الوحدات مرة أخرى ولكن فى الخيال.. إننا فى المشربية نجد هذا بالشكل الذى نجده تماما فى الرسم على النحاس أو بالرسم على السجاد..

إن الفنان العربى فى كل هذا يهتم أساساً بالفكرة ويكررها.

باختصار الشاعر العربى «أو الفنان» حين يصف شيئاً يوهمك أنه كذلك، سواء جاء ذلك على شكل حصان أو امرأة أو طفل.. إلخ فى حين أنه فى الواقع لا يهمه المثل وإنما المثال.

[لا المثل وإنما المثال ـ اكررها].

ان الفنان (أو الناقد أو الشاعر) هنا لا يهتم بالمثل، لماذا؟ الإجابة لأن النسبى فى الفرد، لكن المثل الأعلى يكون ابعد من هذا بكثير.. إن كل شىء باختصار هنا هو امتداد للبنية.

إن البنية الأساسية ما لا يرى لكنها تظل دائما هى أساس العمل، الأساس الهيكلى أو الجهاز العظمى.

لكن: ما هى البنية؟ هى كما نراها ـ الفورم

فى الفورم تجد فى الإنتاج الفنى كيف تلاحمت الأجزاء فى شكل واحد System، إن هذه الأجزاء تسمى التيمة الفنية..

نسأل انفسنا: ماذا يوجد فى هذا الشكل أو فى هذه اللوحة التى أمامنا؟ الأثر العام موجود فى جزء منها، غير أن التأمل يرينا أن كل وحدة وضعت فى وضع يكون لها وظيفة يصعب الاستغناء عن أى جزء فيها.

ومادامت هذه الرؤية الكلية هى التى تربط بين الأشياء يتضح الفورم ويتحدد.

وأعود إلى البنيوية من سؤالك ـ حيث إننى لا التفت إلى مبادىء هذه البنيوية كما عرفت فيما بعد، إن مذهبى يتحدد اساسا فى ضرورة، وهى أننى مادمت ارد المنتج إلى ما هو مضمر فى الضمير الثقافى للمجتمع أو الفرد، فإن هذا يكفى ليلقى على (المادة) الصور ويزيدنى من فهم المجتمع الذى انجب هذه «المادة».

بالضبط كما أن التحليل النفسى، يعود بالشعور إلى اللاشعور كذلك فإن هذا الشعور عندى هو (البنية).

●● لنقترب اكثر من فهمك للنص..؟

ـ لكى افهم العمل ـ ايا كان نصا أو لوحة، فإننى لابد أن ابحث عن البنية، ويمكن أن يصل بحثى، بدون ضوابط إلى متاهة غير ان الخروج من هذه

المتاهة يكون مرهونا دائما - كما اسلفت - بالوقوف عند الفورم.

إننى اقف هذه الوقفة الأخيرة لأسأل:

كيف ركبت أجزاء العمل أو اجزاء الكائن الفنى بحيث تتساند وبحيث يكون بينها ما يسمى «الوحدة العضوية»..؟

- إننى لا التفت كثيراً إلى المجتمع وتطوراته المستمرة إذ يكون هذا كله خارج تصورى المنهجى، وإنما ما التفت إليه، فى المقام الأول هو العلاقات الداخلية فى النص..

وهنا يصبح (الفورم) الإطار الرئيسى.. وقد يهمنى أن اكرر انه لا يهمنى المجتمع هنا، حيث تكون الأولوية عندى للآتى:

أن احلل القطعة المقصودة ليس بمعنى انها اثرت فى المجتمع أم لا فإن لهذا موضع آخر، وإنما لهدف آخر، ولا يعنى هذا أن أطرح من حساباتى - كناقد قدر التفسير الاجتماعى أو التفسير النفسى، لا.. هذا كله يؤيد من فهمى للنص وظروفه، غير أن الأولوية عندى - تكون فى النقد الأدبى، وهذا يعنى أن اركز أساسا على الأدب نفسه أى فى النص يكون التركيز على «الأدبية» وفى الفن يكون التركيز على «المادة» الفنية، وفى جميع الحالات لا أتوقف عن البحث عن الوحدة التى هى الفورم.

●● اسمح لى بسؤال قد يبدو فى ظاهره خروجا عن أدوات التحليل الفنى، لقد قلت إنه لا يهمك المجتمع وهو ما كررته كثيرا، فى حين اننى ارى ان كتاباتك لا تخرج كلها عن المجتمع وما تقدمه من نقد للفن والأدب اليس من صميم السياسة بطريق غير مباشر؟

- حين أنفى العلاقة بينى وبين السياسة فإننى اكون قد قصدت معنى محدداً.. حيث إننى لا ارفض النظريات السياسية، لقد درسنا هذا النظريات بحكم دراستنا الفلسفية المتخصصة وتعرفنا عليها اكاديميا منذ اقدم العصور، غير أن ما قصدته هنا حين قلت إننى لا اهتم بالسياسة هو طبيعة التعامل المباشر مع الأنظمة وانا بالفعل لا اقترب منها ولا تعجبنى، ولا اطيق التعامل معها ذلك التعامل المباشر المعروف، واقصد وبوضوح أكثر أننى كرجل علم لا أجد فيها ما يهمنى، وكرجل علم فأنا مولع بالتحليل العقلى، خاصة وأننى أرى فى هذه الأنظمة سطحية شديدة وغريبة علىّ، هذه الحالة لا استثنى منها أعظم السياسيين، انظر على سبيل المثال (كنا فى إبان احتدام أزمة الخليج يناير ١٩٩١) ما قاله الرئيس الأمريكى «جورج بوش» إنه يقول الشىء ثم يجىء بنقيضه، إنه يقول اليوم ما ينقده غدا، إنه يؤكد ويصرح ثم يجىء بعكس ما اكده وما صرح به من قبل.

هل اعود إلى النظرية السياسية، إنها قائمة، الفكر الفلسفى اكيد، النظرية السياسية وراءها جهود واجتهاد مؤكد غير أنها فى الممارسة المعاصرة تختفى، اما النظرية موجودة دون شك، غير ان هؤلاء السياسيين الكبار لا يعرفونها من يعرفها إذن؟ هو الفيلسوف، وهو ما يعود مرة اخرى من ارض السياسة إلى أرض الفلسفة السياسية ونظرياتها التى نعرفها وندرسها.

اقول هذا كله وكى لا اخرج من الرؤية الفكرية أو النقدية لى.. فالعلاقات الداخلية تعود إلى النص وليس إلى خارجه، وبمعنى آخر - نلاحظ أن «نقد الفكر» يشكل البعد عن الممارسة السياسية المباشرة، إنه يتعارض فى اهتمامنا بالنص داخليا.

إن جهود الاكاديمى الفلسفى الخالص لا تنصرف إلا لهذا الإله الذى اسمه النص، فنحن لا نهتم أساسا إلا بالنص المكتوب، وهو ما يطرح سؤالى:

●● لماذا كل هذا التركيز على النص؟

- والإجابة هى أن «أى جنس ادبى أو فنى: سوف يكون عضوا ثقافيا فى جسم المجتمع وليس من الممكن غض الطرف عن المجتمع.. وفى هذا احيل من يقرأ لى إلى مقالتى فى كتاب بعنوان (عربى بين ثقافتين) وإلى كتاب آخر هام هو (تحديث الثقافة العربية) واقول فى هذا كله إن أهم عيوبنا أنه ليس لدينا رؤية، والسؤال المنطقى هنا هو:

●● إذن ماذا نفعل لنوجد هذه الرؤية؟

- بشرط أن تكون رؤية توحدنا.

وهذا شرط نلاحظه فى عنوان إحدى مقالاتى «تشابه الأجزاء ووحدة الهدف».. هل نحن فى حاجة إلى مثال؟

إذن فلننظر: عندنا مصور وليكن «صلاح طاهر» وايضا عندنا شاعر وليكن (صلاح عبدالصبور) وعندنا نحات وهو أى مخرج تليفزيونى.. الخ الخ، كل واحد من هؤلاء يمضى فى اتجاهه ويدون أن يشعر كل منهم فإن لضميره هدفاً محدداً، فإذا توحد الهدف توحدت التوجهات.

●● نعود مرة اخرى للمؤثرات الأولى عندك.. لقد اهتممت كثيرا بالإنجليزى ووردزورث كما ترجمت له، فما علاقتك الفكرية به؟

- بذلت جهدا كبيرا لفهم هذا الشاعر ونقله إلى العربية، وقد تركت بعض جهدى فى هذا فى كتابى (قشور ولباب) وما شدنى إليه تحديدا هى رومانسية القرن التاسع عشر وقد كان ابرز مفكر

وكاتب بعد ووردزوورث هو كوليردج.. فقد كان هذا التيار الفكرى العريض رد فعل للثورة الفرنسية، حيث كانت هذه الثورة قد انتهت بالكاد أو أن نهاياتها تلوح فى الأفق، وإن كان نابليون مازال موجوداً ثم محبوسا فى «سانت هيلانة».

عفوا نسيت أن أذكر أن من أهم رموز هذا التيار «هيجل» فقد كان الينبوع الفلسفى لهذه الثورة الرومانسية التى تولع بالخيال وترسله إلى آخر مداه حتى لو كان آخر هذا المدى فلسفيا، إن كوليردج، ووردزوورث وهيجل وبيرون.. الخ مجموعة واحدة كان التحرر والفكر الواعى فيهم من إصدار الثورة الفرنسية.

ما يهمنى من هؤلاء جميعا الموجة الشعرية والدعوة الرومانسية التى دعوا إليها لقد تكلموا عن ألفاظ الشعر، وقالوا إنه يمكن أن نأخذ الألفاظ الشعرية من شفاه الفلاحين أى مما يتساقط من أفواه البشر، لا تهتم بغير نقاء اللفظ وصلاحيته الضمنية فقط.

●● لنتمهل أكثر عند المؤثرات الأولى لديك، وأعتقد أن ما أثر فيك دائما هو تكوينك الفكرى؟

- أهم هذه المؤثرات فى التراث العربى القديم تمثلت فى «عبدالقاهر الجرجانى» حول الإعجاز القرآنى «فنظرية النظم» عند هذا العملاق الكبير استولت علىَّ منذ فترة مبكرة من حياتى. ولإعجابى الشديد بها رحت أكتب هوامش وأسجل ملاحظات.

وبالطبع هناك كُتّاب تراثيون كثيرون، غير أن الجرجانى كان أوضحهم وأكثرهم تميزا فى قضية «تحليل النص» بوجه خاص لأن النقد عند الجرجانى يمثل أساسا المفهوم الخاص به، لم يكن الأدب غايته، وإنما جاء الأدب فيما بعد، لقد كان هدفه الأوضح هو بلاغة القرآن الكريم حيث كان يبحث فى أسرار البلاغة وأثرها فى إعجاز القرآن الكريم محاولا أن يجيب عن سؤال هام هو:

ما السبب الذى جعل القرآن الكريم على هذه الدرجة من الأهمية البلاغية وقد انتهى به البحث والفحص والتأمل إلى الفكرة البسيطة التى مازال يأخذ بها الناقد الحصيف «وهى الطريقة التى رتبت بها الكلمات»، إذا رتبت كلمات بيت شعر وجملة نثريا فى سياق محدد بنفس الترتيب الذى يرد على التفكير العقلى فيما يريد أن يهضم فكره، أى أننا حين نسعى إلى توضيح فكرة لابد أن نراعى عدم الخلط فيما بينها ثم نأتى بترتيب منطقى محدد آخر وعلى سبيل المثال، فحين يقال ضرب الوالد ولده لأنه أثار ضجة فى البيت، يمكن أن نقول إذا أثار الولد ضجة قام أبوه بضربه.. وإذن قدمت وأخرت الترتيب المنطقى الخاص بالفاعل والمفعول والسبب.. الخ

وبصفة عامة، لقد وضع الجرجانى يده على اللفظة ونفس ترتيب الألفاظ، وكيف أنها رتبت بنفس الترتيب المنطقى الخاص بها فتكون هذه الكيفية هى درجة الجمال والإعجاز، أى أن ذلك ببساطة هو الوضوح، أما الذى يبادر بالارتجال ولا يهتم بوضع الكلمة فى سياقها المحدد الدال فإنه يخرج عن سر الإعجاز اللفظى. أيضا إلى جانب الجرجانى وتأثيره الهائل فى أعماقى، يمكن أن نضيف من المؤثرات أننى تأثرت بالرواد المثقفين من المصريين لقد تأثرت برد الفعل لا المحاكاة، تأثرت جدا وبشكل كامل، بأعلامنا من ممثلى الجيل الماضى: كطه حسين وعباس محمود العقاد وحسين هيكل وغيرهم.

والواقع أنى وأنا طالب، قرأت كل كلمة بل كل حرف كتبوه بدون مبالغة، غير أن التأثر قد يأتى بالعقل لا بالمحاكاة بالضرورة.

ورد الفعل عندى هو أنه كان ينبغى العناية بالقطعة الأدبية نفسها، مع عدم ضرورة البحث عما وراء سر هذه القطعة بعد ذلك.

إن هذا البحث يظل مفيدا، ولكن فى السياق الأخير ليس جزءا من النقد الأدبى، وإنما هو جزء مضاف إلى العملية النقدية.

لابد وأن أستطرد عن التفكير الفلسفى فى هذا العصر الذى عشت فيه بوجه خاص وهو القرن العشرين، إذ إنه فى هذا العصر اشتدت العناية بالفكر الفلسفى بهدف تحديد المعنى، لدرجة أنه قيل إن الفلسفة هى فى صميمها بحث عن الطرق التى تحدد بها المعنى ولا شىء غير ذلك، لكن لابد وأن نضيف: فى أى ميدان؟ ليس فيها ميدان خاص بها، وليس لها موضوع معين يتمثله، لا، فى أى موضوع تاريخى أو علمى أو أدبى.. إلى غير ذلك إذن يظل السؤال الهام هو:

كيف تحدد المعانى؟

لعلها - وهذا هو الجواب - استخراج بعض القواعد التى تضع هذه الحدود.

وإذا سألنا هنا: ما المقصود بالمعنى نكون قد وضعنا اللبنة جيداً لبناء الوضوح الفكرى فى أية تجربة.

وهذه هى الأولويات التى تأثرت بها على المستوى الفكرى والفلسفى.. وأنا على أية حال بالنسبة للأدب الغربى قارىء ولست ناقداً، أنا لا أزعم لنفسى أكثر مما لها الذى ينقد لابد وأن يكون لديه التحليل الوافى للفظ ذاته الذى ينقده.

وبشكل عام، فأنا فى الأدب العربى قرأت كثيرا وكمستهلك لهذا الأدب ومتابعة أكثر ناقدا..

وهنا توضيح لابد وأن أتمهل عنده.. إن قارىء «قصة عقل» وهى سيرتى

الفكرية، يخيل إليه أننى قارىء للأدب الإنجليزى أكثر من الأدب العربى، وأننى متأثر غربيا أكثر فى الحديث عن التراث العربى فى تكوينى الفكرى؛ وهذا، غير صحيح.

إننى بوضوح لا أنتمى للأدب الغربى أكثر من الأدب العربى، وإنما لأننى - ربما للتفسير - نشأت أصلا فى مدرسة إنجليزية، فكانت اللغة الإنجليزية أسهل عندى كثيرا من سواها، بل والتعرف بالتبعية على الأدب الغربى أكثر من غيره، غير أن متابعة مؤثراتى فى بدايات القرن، يشير إلى أن معرفتى بالأدب العربى فى رافد من روافده تم خلال ممثلين فى العشرينيات، لقد قرأت، كما أسلفت لكل ممثلى الجيل الذى عاصرته كطه حسين، وعباس العقاد فى نفس الوقت الذى قرأت فيه لغربيين: برنارد شو ووردذوورث وكوليردج.. الخ

وخروجا من هذا كله للعود إليه ثانية، أستطيع أن أذكر لك أن كتاب «تجديد الفكر العربى» فى جزئه الأول بوجه خاص وضعت فيه الأساس التحليلى لفكرى بشكل عام سواء أكان نظرياً خالصاً أو نقدياً تطبيقياً، ففى هذا الكتاب ترجمة لما أظنه ثورة على ما كان.

●● أردت أن أسمع شيئا عن بعض معاركك الأدبية!!؟

- كما قلت، فإن المعارك الأدبية لدىّ تختلط بالمعارك الفكرية ولا تنفصل عنها كلاهما - نقد الفكر ونقد الأدب - ينبعان من وجدان واحد وتكوين واحد.

وبصدق فإن معاركى الفكرية كانت حامية الوطيس أو عاتية، وقد ركزت فيها بدءا من الخمسينيات على ما يسمى (بالوضعية المنطقية).

و«الوضعية المنطقية» - كما يحلو لى التعريف بها ولا أمل ذلك - هى اسم وتعريف يطلق على عدة مبادىء لتحليل اللغة تحليلا يتبنى أساس المعنى وأساس الوضوح فأنا لا أريد بها أمر تعبد أو تقديس، وإنما أن تستخدم كمبادىء فى التحليل ثم تدخل بعد ذلك مرحلة التطبيق وكتبى كلها خاصة الأخيرة منها - هى مرحلة تطبيق للمبادىء التحليلية التى قال بها الفلاسفة منذ سقراط إلى ديكارت إلى فلاسفة «الوضعية المنطقية».

وأصحاب (الوضعية المنطقية) لهم أشياء قليلة من أكثر ما يحرصون عليها لتحليل الكلام، لكى يتبين هل له معنى أم خارج على المعنى؟.. وقد ركزت كثيرا على هذا المعنى فاشتد انتباه الآخرين لما أقول لأنهم، خطأ منهم، ربطوا ما أقول بالدين..

وهنا دعنى استطرد أكثر..

إذا قلت إن الجملة لا تقبل إلاّ فى حالتين:

إما أن تعنى شيئا واقعا يوازيها

وإما أن تكون من نوع التفكير الرياضى وهى تعنى أن تحلل نفسها.

فالواقع أن هذا شرحه يطول، إن الجملة فى الواقع لاهى هذا ولا ذاك، لا هى على نمط الفكر الرياضى الذى يحلل نفسه بنفسه، ولا هى على نمط الفكر الطبيعى الذى يصف واقعا من الوقائع فألقى بها فى النار لأنها كلام فارغ.

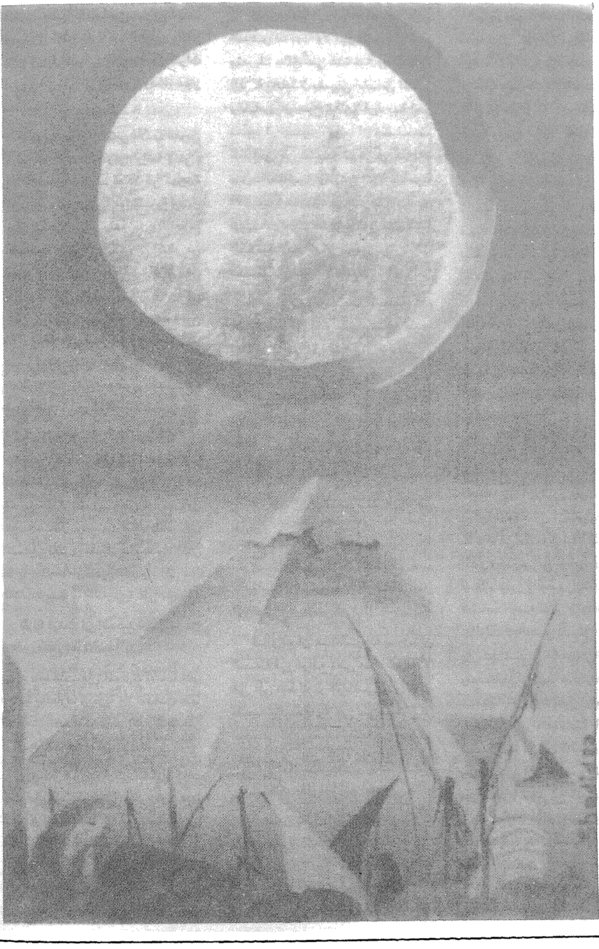
إذا قلت هذا، فما إذن أجد؟

أجد من يقول (طيب) القرآن الكريم لا هو هذا ولا ذاك....

إنهم يفهمون ما أريده بشكل مغاير تماما.. أى أنهم فى الواقع لا يفهمون ما أريد كما ينبغى، يريدوننى أن أكون على شاكلتهم، كل كلام عندى يخضع لمنطقهم، مع أن القرآن الكريم نفسه حثنا على التدبر والنظر..

ومن هنا وقعت معارك كثيرة جدا، ليس من خارج الإطار الفلسفى فقط بل وأيضا، ممن يعملون فى الفلسفة أيضا، فهؤلاء الآخرون الذين يعملون بالفلسفة ليسوا بهذا الوضوح.. ولذلك فقد رفضت الميتافيزيقا إلا بمعنى واحد، هو أن تحلل لغة العلم لتردها إلى أصولها، أما أى شىء آخر غير هذا، فهو مرفوض، لأنه ينتهى إلى مزاعم لفظية ليس لها مقابل فى الواقع، ففئات من الناس خلطت بين التفكير فى الميتافيزيقا والفلسفة.

ومن ثمَّ نعود إلى قراءة المقدمة (فى الطبعة الثانية) من كتابى «خرافة الميتافيزيقا»، والذى عنونته فى الطبعة الثانية «موقف من الميتافيزيقا» من راجع ما جاء فى مقدمة الطبعة الثانية - يجدنى أكثر وضوحا مع نفسى، وأقرب فهما لهؤلاء الذين يفهمون فكرى بطريقتهم الخاصة وهذا الذى بينهم مبعثه أننى حاولت أن أوضح نفسى بشكل آخر، وإن لم أغير قناعاتى الفكرية أبدا وتستطيع أن تجد معارك لى كثيرة مبعثها الأول والأخير عدم فهمى كما يجب، ليس إزاء العامة أو المتعلمين فقط، وإنما من بين الأدباء والفلاسفة، وبهذا يمكن أن أتذكر معارك كثيرة لعل من أهمها معاركى الحادة مع كل من محمد مندور، وأنور المعداوى ومحمود أمين العالم. ■



للفنان: عبد الغفار شديد

الإشارات والتنبيهات

١٣٠ مصر التنوير يواجه الظلام، عبدالرحمن ابو عوف . ليبيا شرق الغرب - على خلفية ألف ليلة وليلة ، إدريس المسماري . فلسطين حتى إشعار آخر ، سهام عبد السلام . السودان شعرية النص وشروط الحداثة ، ع . م . فرنسا حول مفهوم السينما الإستعمارية ، چان روى . ترجمة : احمد عثمان . ألمانيا «فان كوخ» ويوتوبيا اليابان ، نجم والى . إنجلترا الكاتبة ، على احمد . إيطاليا مهرجان السينما التسجيلية في فلورنسا ، المحمود إبراهيم - عطايا الغرب المسمومة ، اجرتها : إليزابيتا كونفالونى وترجمها : م . ا .

العصر

التنوير يواجه الظلام

فإن الاتحاد الثقافى والفكرى الذى اقدمت عليه [الهيئة المصرية العامة للكتاب] بيت المثقفين المصريين وبجهد ووعى المسئول عنها د. سمير سرحان، بنشر وإعادة طبع كتب التنوير والعقلانية والفكر العلمى التى صدرت فى اوائل القرن العشرين بجانب مساهمات اجيال اخرى تحمل الشعلة والراية بشجاعة.

كل ذلك امر جدير بالترحيب والمساندة والدراسة والمتابعة.

فما يحدث الآن من هجوم شرس جاهلى غيبى ودموع على العقل المصرى والشخصية المصرية من موجة العنف والإرهاب واستخدام القوى المتطرفة السلفية للدين كقناع واغتيال المثقفين وإشاعة الفوضى والعبث.. كل ذلك يستلزم ان يقف المثقفون المصريون وحملة تراث الثقافة الوطنية الديمقراطية النقدية وقفة شجاعة يقظة ومسئولة.

لقد نجحت هذه السلسلة من كتب التنوير فى هز الركود الفكرى والثقافى والادبى واعادت الاعتبار للعقل المصرى وكشفت عن تراث عريق لمفكرين مناضلين اسسوا بشجاعة ملحمة الوجدان والضمير لنضال الشعب المصرى فى اقتحام افق المستقبل بجانب انها اعطت جماهير القراء والشباب المعاصر امهات الكتب التى لعبت دوراً خطيراً فى نقل الفكر المصرى العربى من النقل والتقليد والاتباع إلى الإبداع ومن الغرق فى ظلام العصور الجاهلية إلي عصور العقل والعلم والرؤية التقدمية الحضارية المعاصرة.

* * *

ولكن ثمة تساؤل يثير القلق وضرورة النظر والمراجعة عن مغزى العودة المتعطشة إلى قراءة كتب مثل - تخليص الابريز فى تلخيص باريس لرفاعة الطهطاوى والصادر فى عام ١٨٣٤ والإسلام والمدنية لمحمد عبده، وطبائع الاستبداد للكواكبى وتحرير المراة والمراة الجديدة لقاسم امين، وفلسفة ابن رشد لفرح انطون، والإسلام واصول الحكم لعلى عبدالرازق، وقصة حياتى للطفى السيد، ومستقبل الثقافة فى مصر لطه حسين، وما هى النهضة لسلامة موسى.

إن أحدث إصدار لهذه الكتب يفصلنا عنه حوالى ٧٠ عاماً جرت فيها احداث وتطورات عالمية وداخلية عديدة، وإذا درسنا وحللنا طبيعة الظروف السياسية والاجتماعية والحضارية التى كانت تعيشها مصر فى مرحلة صدور هذه الكتب لوجدنا انها مرحلة البحث عن هوية تبلورت فى مفهوم القومية المصرية والنضال ضد الاحتلال الانجليزى بعد الخروج من اسر الحكم العثمانى والصراع من اجل الدستور وحرية الراى والتحرر السياسى والاقتصادى.

إن ثمة تناغم وثيق يشكل منظومة فكرية وثقافية لهذه الاجتهادات الفكرية تشكل فكر وثقافة وإيديولوجية النهضة المصرية فى أوائل القرن العشرين.. وهى توجهات ليبرالية تختصر وتستعيد وتستعير الفكر الأوروبى فى القرن الثامن والتاسع عشر ولكنها تفتقد جذور البنية التحتية فى العلاقات الاجتماعية ومنجزات الثورة الصناعية والعقلية العلمية وإرساء اركان العقد الاجتماعى الليبرالى.

لقد كانت العلاقة مع الآخر تشكل قانون هذه النهضة غير انها ايضا كانت ذات اهتمام بإعادة قراءة التراث ونفض ما لحق به فى عصور الانحطاط والتخلف من رؤى سلفية غيبية، لعل ابرزها ما جاء فى كتاب [الإسلام واصول الحكم] من نسف الكثير من الرواسب العالقة فى اذهان القراء عن الدولة الدينية ونسف السطوة التى يتزعمها بعض رجال الدين عندما يتحدثون عن الحكم وكان الكتاب تاكيداً من ازهرى مستنير لدعائم الدولة المدنية.

لقد اكد هذا الكتاب أن الدين الإسلامى برىء من تلك الخلافة التى يتعارفها المسلمون (ومن ثم من كل دعوى إلى اى شكل من اشكال دولة دينية) وأن الخلافة ليست فى شىء من الخطط الدينية، وله القضاء، ولا غيرهما من

الإشارات والتنبيهات

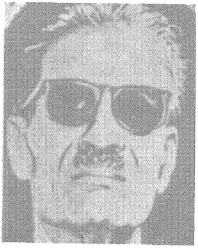
وظائف الحكم ومراكز الدولة، ذلك لأن هذه كلها خطط سياسية صرفة لا شأن للدين بها، فهو لم يعرفها ولم ينكرها، ولا أمر بها ولا نهى عنها، وإنما تركها لنا، لنرجع فيها إلى أحكام العقل وتجارب الأمم وقواعد السياسة.

هذه النظرة العقلانية المدنية من نظام الحكم يستكملها ويصقلها قاسم امين فى دعوته لتحرير المراة، والمراة الجديدة والدعوة إلى حقها فى التعليم وخلع الحجاب وتعديل قوانين الزواج والطلاق.

إن قيمة هذا الكتاب فيما يقدمه من تحليل جرىء ونظرة نفاذة فى صميم وضع المراة، وعلاقات المراة بالرجل، ومعنى الزواج والامومة، والابوة، هذه العلاقات التى ركدت واستقرت مئات السنين على شكل معين، لم يات قاسم امين ويتحدث عنها (من الخارج) مطالبا فقط بان تتعلم المراة القراءة والكتابة وتكشف عن وجهها وكفيها ولكنه غاص فى اعماقها غوصا شديدا.. وهز قناعات ومسلمات لدى الرجال والنساء على السواء حول قضايا بالغة الحساسية.

وذروة هذا التوجه العقلانى، نجدها فى المشروع الثقافى الديمقراطى الطموح الذى يطرحه المعلم طه حسين فى كتابه [مستقبل الثقافة فى مصر] مصر التى ردت إليها الحرية بإحياء الدستور، واعيدت إليها الكرامة بتحقيق الاستقلال يقصد (توقيع معاهدة ١٩٣٦).

إنه يطرح بجراة تساؤل قلق امصر من الشرق ام من الغرب، وهو لا يريد



طه حسين

بالطبع الشرق الجغرافى وإنما يريد الشرق الثقافى والغرب الثقافى.

إنه فى سبيل الإجابة على هذا السؤال يرجع إلى تاريخ العقل المصرى منذ اقدم عصوره، ثم مسايرة هذا العقل فى تاريخه الطويل الشاق الملتوى إلى الآن.

ويدعو طه حسين فى حماسة لربط ثقافة مصر بثقافة حوض البحر الأبيض المتوسط وربما يغالى فى مدى استيعاب الثقافة الأوروبية ذات النمط الغربى، غير انه يضع مشروعا تفصيليا لسياسة التعليم وديمقراطية وحق الشعب فى التعليم... والدعوة للتعليم كالماء والهواء وهى السياسة التى طبقها عندما تقلد الوزارة فى آخر وزارات الوفد فى اوائل الخمسينيات.

ولقد غيرت ثورة ١٩١٩ بزعامة سعد زغلول من هذا الفكر وانجزت بعضا من طموح الطبقة المتوسطة فى وضع دستور ٢٣، وإنجاز بعض من حقوق الاستقلال الوطنى.. غير انها لم تمس جذريا هيكل العلاقات الاجتماعية المتخلفة التى خيم فيها النظام شبه الإقطاعى والراسمالى التابع مما استلزم نضالا شاقا بلغ ذروته باستيلاء العسكريين علي الحكم في ١٩٥٢ وبروز مشروع النهضة التحررى الناصرى خاصة بعد تاميم شركة قناة السويس وتمصير الاقتصاد المصرى والتاميم.

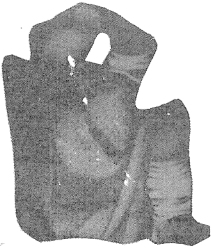
غير أن هذا المشروع النهضوى الوطنى اجهض الفكر والأيديولوجية الليبرالية ذات النمط الغربى واتبع اسلوباً برجماتياً رغم توجهه الاشتراكى إلا انه عانى من التخبط وتحدى الاستعمار الأمريكى والعدوان الإسرائيلى، بجانب تسلط الدولة والقمع حتى لحلفائه اليساريين والماركسيين... وبدات تتبلور دولة شمولية تحكمها قيادات وصولية من شرائح الطبقة المتوسطة الصغيرة المعادية لجماهير الفلاحين والعمال ... وهذا يدل على أن بذور الثورة المضادة ولدت فى قلب النظام الناصرى والتى استغلت هزيمة ٦٧ ورحيل عبد الناصر فى ضرب كل المكاسب الوطنية والاجتماعية والاشتراكية فى انقلاب مايو ٧١ بقيادة السادات وسيطرة اليمين المتخلف وتكفير اليسار والناصريين وإعلان دولة العلم والإيمان والانفتاح الاقتصادى الاستهلاكى والصلح مع اسرائيل والمهادنة والتبعية الذليلة للغرب وللولايات المتحدة الأمريكية التى تمتلك ٩٩٪ من أوراق اللعبة والخضوع لدول الخليج وسيطرة الأسرة السعودية وتشجيع التيارات الإسلامية المتطرفة لضرب اليسار وعودة الإخوان المسلمين ومحاولة التيار الدينى السيطرة

الإشارات والتنبيهات

علي الاقتصاد في شكل شركات توظيف الأموال، وتجارة العملة.

هذا بجانب التحولات العالمية العنيفة، وسقوط نمط التطبيق الستاليني الشيوعي فى الاتحاد السوفييتي الذى ادى لانهيار اوروبا الشرقيةوظهور الحركات القومية والعرقية الانفصالية، وتمزق الوطن العربى حتى بلغ ذروته فى ماساة حرب الخليج حيث وقفت مصر زعيمة العالم العربى مع امريكا والتحالف تضرب الشعب العراقى العربى المسلم، لتمرده على نظم الحكم المتخلفة فى الخليج وسيطرة امريكا على النفط واخيراً إجبار الفلسطينيين والعرب على المفاوضة العبثية مع اسرائيل التى تفرض قبضتها على الأرض والشعب الفلسطينى والجولان .. واجزاء من الأردن ولبنان ومصر، .. إن كل تنازل يؤدى إلى تنازل، ...

إن كل هذه الانهيارات والتمزقات ادت لأكبر بلبلة فكرية وضياع سياسى وتدنٍ اقتصادى واجتماعى واخلاقى نعيشه الآن. لقد اجهضت القوى الوطنية الديمقراطية والقومية والتقدمية وأدى هذا الفراغ لتصاعد الأصولية الإسلامية والتنظيمات المتطرفة التى اصبحت تهدد أمن وحرية وعقل الشعب المصرى في ظل نظام ما زالت الشمولية والقهر يحكمانه فالحزب الوطنى الحاكم ما هو إلا الشكل والقناع الأخير لهيئة التحرير والاتحاد القومى، والاتحاد الاشتراكى وحزب الوسط .. يترك فتاتاً وهامشاً ضئيلاً لبعض الأحزاب المعارضة الشكلية التى ليست لها جذور في الشارع المصرى وعلى التعبير عن مدى السخط والغضب



والمعاناة الذى يعيشه ونظرة إلى الصحافة الحزبية تغنينا عن التفسير فى وقت تباع فيه اصول القطاع العام ويعود الاستغلال الاستعمارى والشركات عابرة القارات والنفوذ الاقتصادى الصهيونى للسيطرة على اقتصادنا فى وقت يعانى فيه الشباب المثقف من البطالة والضياع...

إن التشخيص والتفسير والتحليل الأخير لهذا الوضع الماساوى التاريخى الذى تعانيه مصر .. اننا بعد ان كنا نعيش مشروع النهضة سواء المشروع الوطنى الليبرالى لثورة ١٩١٩ او المشروع الناصرى التحررى لثورة ١٩٥٢ نعيش الآن فى ظل مشروع الخروج من الأزمة والضياع...

وفى اعتقادى أن البحث عن مشروع فكرى وسياسى للخروج من الأزمة والسقوط هو الذى ادى بنا إلى الرجوع إلى الفكر التنويرى الثورى، فكر رفاعه الطهطاوى ومحمد عبده، وعلى عبد الرازق وقاسم امين، ولطفى السيد، وفرح انطون، وطه حسين وسلامه موسى، وننتظر الآخرين شبلى شميل وإسماعيل مظهر، ويعقوب صروف وإسماعيل ادهم، بجانب من واصلوا وطوروا مسيرة التنوير .. محمد مندور ولويس عوض وغنيمى هلال وانور عبد الملك ... آخذين فى الاعتبار التطورات الجديدة هى آليات الفلسفة والفكر والعلوم ... وتوصيل المشروعات الفكرية التى يقوم بها مفكرون مثل حسن حنفى فى مشروع تجديد التراث ومن العقيدة للثورة، وغالى شكرى فى النهوض والسقوط، والثورة المضادة، ونصر حامد أبو زيد فى نقد الخطاب الدينى، وجابر عصفور فى قراءة للتراث النقدى .. غير ناكرين لجهود عبد الرحمن بدوى وزكى نجيب محمود وفؤاد زكريا .. هذه الجهود الفلسفية التى وضعتنا فى قلب الفكر المعاصر وانجزت وحلت مشكلة الأصالة والمعاصرة.

فإذا غدنا بعد ذلك وفى هذا السياق الفكرى لأبرز كتيبات سلسلة التنوير والمواجهة لوجدناها فى كتيبين للناقد البارز الشجاع [جابر عصفور] وهما [التنوير يواجه الظلام] و[محنة التنوير]، ومن حقه علينا ان نتعرض ونعرض لهما لأهمية التناول والكشف التحليلى عن رحلة التنوير الشاقة ومحنته الآن بمنهج علمى رحب اعتنى بكل مكتسبات علوم المعرفة الإنسانية ذات البعد والقصد الاجتماعى الحضارى، وبمنظور نقدى.

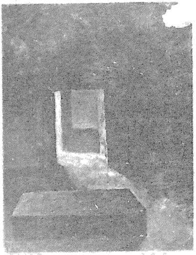
ويلاحظ ان [جابر عصفور] برؤيته المستقبلية النقدية قرا وتنبا بمستقبل الظاهرة فنشر هذه الدراسات قبل ظهور

الإشارات والتنبيهات

هذه السلسلة فى مجلة إبداع عام ١٩٩٢ فلقد كان كاستاذ جامعى ومواطن يعيش قضايا شعبه يفكر ويعانى من هذه الظاهرة الفكرية والحضارية.

(١) فى كتيب [التنوير يواجه الظلام] يرصدجابر عصفور معالم الطريق البارزة لرحلة الفكر والثقافة التنويرية، فيكتب عن هوامش على دفتر التنوير.

فيعود لأول ترجمة صدرت لإليادة هوميروس قام بها عام ١٩٠٤ عن اليونانية ـ سليمان البستانى، ولقد احتفت الحياة الأدبية والثقافية كلها بصدور هذه الترجمة ولعل ابرز ما قيل فى استقبالها كلمات المفتى الشيخ ـ محمد عبده ـ .. قائلاً [فقد سددت به ثلمة كانت فى بنية العلم العربى من عشرة قرون، فقد اغار قومنا على دفائن الفنون اليونانية فى القرن الثالث الهجرى فنثروا ما كان مخزوناً، ونالت اللغة العربية بصنيعهم ذلك ما لم يكن فى حسبانها، فقد صارت لسان العلم والصنعة التى كانت لسان الدين والحكمة غير انهم ظنوا أن ما وراء العلم من اداب القوم ليس مما يتناسب مع ادابهم] وهذه كلمات لا تنطوى على حساسية دينية كتلك التى دفعت القدماء إلى عدم ترجمة الآداب اليونانية . إن هذه العقلانية (الاعتزالية) لدى الشيخ محمد عبده .. قد انقطعت فى هذه السنوات التى نعيشها.. وأصبح الذين يتحدثون باسم الدين يقتحمون ما هو خاص بين المرء وربه، ويقفون بين المفكر وضميره ويحولون بين الأمة ومستقبلها، ويضعون كل من خالف اجتهاده تاويلهم فى حظيرة الضلالة كأنهم وحدهم الفرقة الناجية.



(٢) ويعود إلى أزمة كتاب [فى الشعر الجاهلى لطه حسين] وثورة الأزهر والسلفيين ضده، ويعود إلى قرار النيابة الذى صدر فى مارس ١٩٢٧ وهو وثيقة من وثائق التنوير والذى ينتهى بهذه العبارات المضيئة [وحيث إنه مما تقدم يتضح غرض المؤلف لم يكن مجرد الطعن والتعدى على الدين بل إن العبارات الماسة بالدين التى اوردها فى بعض المواضع من كتابه إنما اوردها فى سبيل البحث العلمى مع اعتقاده أن بحثه يقتضيها، وحيث إنه من ذلك يكون القصد الجنائى غير متوفر فلذلك تحفظ الأوراق إدارياً]. محمد نور

رئيس نيابة مصر

(٤) وفى عام ١٩٣٧ ينشر إسماعيل أدهم العالم الرياضى والناقد الأدبى فى مجلة الإمام مقالاً بعنوان [لماذا انا ملحد] يتحدث فيها عن دراسته العلمية التى انتهت به إلى الإلحاد رغم نشأته الدينية، ويعدد ما خضع إليه من تأثير والجمعية التى اسسها فى الأستانة بعنوان (جماعة لنشر الإلحاد]، وقد طبع هذا المقال فى كتيب وزع على الناس وقد رد عليه [محمد فريد وجدى] فند مذهب إسماعيل ادهم بدراسة بعنوان [لماذا هو ملحد] وهى حوار عقلانى يكشف عن المكانة الجليلة لمحمد فريد وجدى يستحق أن نقراه فى هذه الأيام.

ويختتم جابر عصفور هذه الهوامش بقوله [ما ينبغى أن نفكر فيه حقاً .. هو أن كرامة هذه الأمة فى التاريخ قد اخذت فى الضياع حين ضاعت الحرية العقلية والحرية السياسية والحرية الاجتماعية وحين لم نبدأ من حيث انتهى إليه امثال طه حسين واحمد زكى أبو شادى، وحين قمعنا العقل بالتقليد والشك بالتصديق، وحين استبدلنا بأمثال الشيخ محمد عبده، ومحمد فريد وجدى قوماً آخرين لعله يقصد [الشيخ الشعراوى، وعبد الصبور شاهين] فحق علينا القول [اتستبدلون الذى هو ادنى بالذى هو خير] (٦١/ البقرة).

إن السؤال الملح المؤرق الذى لايفارق ذهن المرء وهو يتابع مسيرة التنوير فى مصر المحروسة .. هو: ماذا حدث للتنوير؟ إن الزمن الذى نعيشه يبدو مناقضاً للتنوير، معادياً له فرمال الإظلام تزحف من الصحراء على الوادى لتحجب ما تأسس من استنارة وسيوف الجهالة تحاول استئصال ما ترسخ من مبادىء للعقلانية ورماح التعصب لا تكف عن مناوشة كل ما ورثناه من وعى نقدى واقدام التقليد تدوس فى غلظة قاسية على

الإشارات والتنبيهات

كل مـا يولده السـؤال من تطلع إلى افق معرفى لا حد لنقائه].

إن اى مفارقة بين ازمنة التنوير لهذا الوطن والزمن الذى نعيش فيه تبدو فى صالح الماضى للاسف كما لو كنا نتراجع إلى الوراء بدل ان ننـدفع إلى الأمـــام، ونتـقـهـقـر صـوب ظلام التـخلف بدل أن نستـقـبل انوار التـقـدم. ويعود جـابر عصفور لروح السماحة الفكرية التى ظللت الحوار بين فرح انطون ومحمد عبده حول فلسفة ابن رشد ـ وحوار فرح انطون مع الافغانى فى (الرد على الدهريين).

والمقـارنة مـؤسـيـة فى مـثل هذا الحـوار بين عـالمين عظيـمين ورائدين من رواد التنوير وبين مـا كـدنـا نشـهـده من حـوارات مـعـاصـرة اوشكت ان تدور بين توفـيق الحكيم وزكى نجـيب مـحـمـود ويوسف إدريس فى جـانب والشـيـخ الشعراوى فى جانب ثان ...

وتتـركز الآن حـراب الإظلام على طه حسين يوجـه الخـصـوص بوصفـه رمـزاً ساطعاً من رموز التنوير.

ولا اريدحـصـراً للكتـابات او الكتب التى صدرت فى الهـجـوم على طه حسين فـالأهم لفت الانتـبـاه إلى ان هذه الكتب والكتـابات اخـذت فى التـصـاعـد منذ السبعينيات، بعد انتهاء الحقبة الناصرية بوفاة عبد الناصر (١٩٧٠) وبعد وفاة طه حسين نفسه فى (١٩٧٣) وفى إطار علاقات الوفاق بين مـجـموعات الإسلام السيـاسى والحـقـبـة السـاداتيـة (١٩٧٠ ـ ١٩٨١) من ناحيـة وفى إطار التـصـاعد لما اطلق عليه



(فـؤاد زكـريا) اسم (البـتـروإسـلام او إسـلام النفط) الذى واكب الطفـرة فى اسـعـار النفط بسبب المقـاطعـة النفطيـة العـربيـة للـغـرب فى حـرب ١٩٧٣ وبروز ظاهرة (البترودولار) ما بين اعوام (١٩٧٣ ـ ١٩٧٩) من ناحية ثانية وهى الفترة التى تزامنت نهايتها مع إعلان قيام الجمهورية الإسلامـيـة الشيـعيـة فى إيران، وتاسيس «ولاية الفقيه» عام ١٩٧٩.

وفى هذا السـيـاق المتـصـاعـد من السبعينيات إلى الثمانينيات اخذنا نطالع كتباً من عينة [الحداثة فى ميزان الإسلام] لعوض قرنى، وهو كـاتب يسـتـبـدل بطه حسين تلامذته وبفكره الذى وضعـه انور الجندى، فى الميـزان (عـام ١٩٧٦) فكر شيعته من المحدثين الذين يضعهم عو ض قرنى فى (ميزان الإسلام) بدوره عام ١٩٨٨ ولكن مع تقـريظ هذه المرة من سـمـاحـة الشيخ عبـد العزيز بن عـبـد الله بن باز الرئيس لعام لإدارات البحوث والإفتاء فى السعودية ويحدث للحداثة مـا حدث لطه حسين.

ويواكب هذا الكـتـــاب فى الولع بالتكفير كتب اخرى تتحدث عن (الادب الإسلامى ونقده) ونظرية الادب الإسلامى، فى مواجـهة نظريات الادب الإبداعى الذى يفرضـه الزنادقـة المحدثون والحـداثيـون الشذاذ.

هذه الكتب ازدهرت فى دول الـنفط واسـتـجـلاب الأسـاتذة (وغـيـرهم من الطوائف) من اقطار الوطن العربى لتشكل طائفة نفعية من الأساتذة للعمل فى بلاد النفط.

ولا يفـصل مـؤلفـو هذه الكتب بين رايهم والإسـلام او بين تاويلهم الخـاص ونصـوص الدين او بين اغـراضـهـم الشخصية ومقاصد الشريعة بل يقومون بالتوحيد بين فهمهم للدين والدين نفسه... ويسود فيـهـا القـمع والإرهاب وتنتـهى بتكفير الآخرين.

ولعل ابشع واقبح مظهر لهذا النمط هجـوم الشيخ مـحـمـد الغزالى على سيد الرواية العربية نجيب مـحـفوظ في كتابه [كلمتنا في الرد على اولاد حارتنا].. وهو هجــوم نجح فى منع هذه الرواية من الصدور في مصر حتى الان.

كل هذا يؤدى إلى [مـحنة التنوير] والتى يتـصـدى لهـا جـابر عـصـفـور بالتـحليل الموسوعى الواعى فى الكتـيب الثـانى [مـحنة التنوير] الذى ينظر ويستقريء التحولات السياسية التى ادت إلى محنة التنوير وهى تحولات متناقضة

الإشارات والتنبيهات

ومتداخلة تشكل جدلية مسار الحركة الوطنية فى مصر منذ العشرينيات وحتى الآن، وطرحها الفكرى والثقافى.

والمؤكد ان اجيال التنوير المتلاحقة قد تواصل جهدها ولم يتوقف عطاؤها، منذ بداية النهضة إلى نهاية الأربعينيات .. صحيح أن حركة التنوير كانت تتأثر بحركة المجتمع السياسية فى تقلبها بين [طبائع الاستبداد] ولكنها كانت تستغل فترات قصيرة تولت فيها الوزارات الدستورية فى تاسيس قواعدها وتاصيل مبادئها وإشاعة أفكارها، وصحيح انها اصطدمت بالمؤسسة الدينية وبالإخوان المسلمين، كما اصطدمت بديكتاتوريات زيوار، وصدقي، ومحمد محمود، وفصل علي عبد الرازق من القضاء ونقل طه حسين من الجامعة، وكان فصل استاذ جامعي واحد فى (عهد صدقى) بذرة لفصل ما يربو عن مائة استاذ جامعى ما بين أزمة الديمقراطية الأولى فى خمسينيات عبد الناصر وازمتها الأخيرة فى مطلع ثمانينيات السادات، وكان فصل قاض واحد مقدمة لمذبحة القضاء (ايام عبد الناصر) يضاف إلى ذلك اخيراً .. اصطدام اجيال التنوير بهزائم الليبرالية المصرية وتراجعها فى الثلاثينيات والأربعينيات بسبب الأزمات الاقتصادية وضعف التجربة السياسية الممزقة بين القصر والاحتلال .. وهذا ادى لتراجع التنويريين. فكتب هيكل (حياة محمد) وتحول العقاد من (ترجمة شيطان) إلى العبقريات الإسلامية، وركز طه حسين على هامش السيرة النبوية كما لو كانوا حريصين على إثبات إسلامهم إزاء مناخ معاد يشكك فى معتقداتهم.



وعقب ازمة مارس ٥٤ وسيطرة عبد الناصر على اتجاه الثورة ضد الديمقراطيين تاسست الدولة التسلطية وهى شكل حديث ومعاصر للدولة المستبدة، فهى الدولة التى تسعى إلى تحقيق الاحتكار الفعال لمصادر القوة والسلطة فى المجتمع لصالح الطبقة او النخبة الحاكمة .. وهذه الخاصية هى التى اسهمت منذ البداية في صنع الأزمة التى ميزت علاقة ثورة يوليو بالمثقفين ... إذ لم تنظر النخبة العسكرية إلى المثقفين بوصفهم مشاركين في صنع القرار منذ البداية بل بوصفهم خبراء فنيين (تكنوقراط)، ولقد اصطدمت هذه الدولة بمجموعات المثقفين المعارضين لها منذ البداية وبدا الأمر بحل الأحزاب (١٩٥٣) وحظر نشاط الإخوان المسلمين عام (١٩٥٤) واعتقال المعارضين فى موجات متعاقبة تخللت السنوات ٥٣، ٥٤، ٥٩، ٦٥.. الخ. وعندئذ بدات محنة التنوير ودخل زمن انحساره.

ولا يستطيع احد ان ينفى الإيجابيات الكبرى التى حققتها دولة المشروع القومى فى جوانبها الوطنية والاجتماعية والقومية، ولكن العمل على تجسيد حلمى (الوحدة)و (الاشتراكية) فى غيبة (الحرية) واد حلم الوحدة منذ ابتدائه ومسخ الاشتراكية إلى رأسمالية دولة وجعل من دولة المشروع القومى نفسها دولة تسلطية يتحرك القمع من داخل بنيتها وينطلق من عناصرها التكوينية.

وكانت نتيجة القمع الذى انتجته الدولة التسلطية ان انقلبت بنية الثقافة إلى بنية احادية الجانب لا تعرف الحوار ولا الصراع بين الأفكار ولا التفاعل بين الاتجاهات والتيارات.

وعرفت الثقافة المصرية الهجرات الجماعية للمثقفين من كل الاتجاهات لأول مرة منذ اعقاب الأزمة الأولى للديمقراطية عام١٩٥٤، وتبع ذلك هجرة العقول التى تصاعدت معدلاتها بعد كارثة ٦٧ ووصلت إلى ذروتها فى المرحلة الساداتية.

وعندما يتامل المرء استجابة الأدب إلى قمع الدولة التسلطية للمشروع القومى فى مصر لن يجد علاقة تناسب طردى بين هيمنة الرمز وتصاعد القمع فحسب بل يجد ان المؤسسة الأدبية الهامشية المعارضة كانت تستجيب استجابة التمرد الذى يستفز الطاقات المبدعة ويدفعها إلى التحدى، فتراوغ القمع بالرمز لتوصل رسائلها المضادة إلى المتلقين، فى خطاب ادبى هامشى هيمن على مدلولاته دال الحرية.

الإشارات والتنبيهات

ومنذ بداية المرحلة الساداتية سادت مرحلة اخرى للدولة التسلطية التى استبدلت بشعار الاشتراكية العربية شعار الاشتراكية الديمقراطية فانتهى بها الأمر إلى إضاعة الديمقراطية بعد أن اضاعت الناصرية حلم الاشتراكية، ولقد عملت الأبنية الجديدة بعد تعديل أصولها القديمة تعديلا كميا فحسب ، على تشجيع الإسلام السياسى فى مصر واسلام النفط الذى لا يجاوز منطق التاويل الحنبلى لبعض الأصول الاعتقادية بما يحقق مصالح الدولة التسلطية التقليدية وقد اوهمت السادات أنها نصيره وأداته فى القضاء على فلول التقدميين وبقايا الناصريين فقضت رصاصتها على راس المشروع نفسه فى مفتتح ميلودراما الرصاصات بدل الكلمات والضرب بالجنازير بدل المواجهة بالحوار وإذ يحاول مشروع الدولة الدينية الصاعد فى هذه المستويات أن يحل محل دولة المشروع القومى أو دولة التسلطية فإنه يستبدل بتسلطيتها تسلطية وبالياتها القمعية الياتها الإرهابية التى تلقى المعارضين جميعا فى حماة الجاهلية ويستبدل بهذا المشروع الهوية القومية التى تتسع لكل الأديان الهوية الإسلامية التى يبنيهامنتجو خطاب هذا المشروع على احادية التاويل الدينى ، فتجاوز هذه الهوية الوحيدة البعد معنى الشعور الوطنى والانتماء القومى بل يعاديها ويستبدل بمعنى الدولة المدنية الحديثة



معنى الدولة الطائفية العرقية التى لا تعرف المساواة بين المواطنين او الفصل بين السلطات ، ويستبدل بالإخاء التربص بين ابناء المجتمع الواحد . وبدل أن يصبح الدين لله والوطن للجميع يصبح الوطن والدين جميعا لطائفة تحتكر معنى الدين ومصالح الوطن على السواء ، وعندئذ تختفى وحدة التراث القائم على التنوع بين الاتجاهات والتعدد فى الأديان .

وإذ يفضى تحقق مشروع الدولة الدينية إلى تحول المجتمع الواحد إلى ساحة حرب بين جماعات تكفر بعضها بعضاً، فإنه يفضى إلى إلغاء معنى الدولة الحديثة فلا دستور ولا قانون ولا فكر ولا إبداع ولا تنوير ولا حرية ولا عقلانية، وتلك هى المحن التى يواجهها التنوير والتى لابد أن يتجاوزها بان يواكب مشروعاً جديداً يفيد من كل اخطاء الماضى ويستوعب كل متغيرات الحاضر، ويستشرف كل أحلام المستقبل، وتلك مهمة الجميع وليست مهمة طائفة دون أخرى، ومعركة الجميع بلا تفرد او احتكار، واول خطوة فيها هى البداية برفض القمع واحتكار المعرفة والاقتناع بالحوار واحترام حق المخالفة فتلك اول درجة من درجات الصعود صوب المستقبل..

واحب أن أطمئن الناقد الكبير جابر عصفور أن مسيرة التنوير والعقلانية فى مصر تتوالى فى اجيال جديدة درست تراث وازمات الحركة الوطنية المصرية منذ ثورة عرابى و١٩١٩ وازمات وصعود وسقوط ثورة ١٩٥٢ واستوعبوا درس جيل الأربعينيات ويحملون بوعى تراث الثقافة الوطنية الديمقراطية التقدمية.

إن جيل الستينيات خاصة فى حقل الرواية قد قر أو ناقش فى أعماله وحيدًا وتنبا بسقوط الطبقة المتوسطة المصرية التى امتدت وشوهت كل ثوراتنا الوطنية ... وهو يقدم بوعى فى إبداعه الواقعى الجدلى طريق المستقبل ويوازيه فى صرخة التحذير والتبعية جيل السبعينيات جيل الرفض والحداثة فى الشعر ... ومن قتامة الظلام سيولد الفجر وهذا قانون الحياة.■

عبد الرحمن أبو عوف

ليبيا

شرق الغرب على خلفية ألف ليلة وليلة

قلكل قراءة نقدية حدود تقف عندها ، وفى قراءتنا هذه لرواية احمد إبراهيم الفقيه «ساهبك مدينة اخرى» سنقتصر على تناول جانب جزئى من القضايا الكثيرة المطروحة فى الجزء الأول من الثلاثية . وسنتناول عنصراً واحداً من العناصر العديدة المكونة لعالم هذا النص الروائى بالرغم من قناعتنا المعرفية التى ترى ان كل نص إبداعى يشكل وحدة واحدة، لا يمكن تجزئتها ولكننا فى نفس الوقت نعتقد ان اى قراءة نقدية ماهى إلا قراءة جزئية لنص كامل منجز ..

فالقراءة النقدية ايًا كان شكل تناولها قول يستعرض مستوى من مستويات النص وينطلق من زاوية رؤية محددة ، وثلاثية الفقيه بالرغم من كونها وحدة واحدة لا تتجزاء فى مجموعها وتطور بنائها ورؤيتها إلا ان كل جزء فيها يمتلك خصائصه الفنية على مستوى البناء الدرامى ومستوى الزمان والمكان إلى الوقائع والأحداث التى يسردها الراوى لمراحل تجربته وتطوره..

هذه السمات المختلفة مشكلة لكل جزء من اجزاء الرواية على حدة يسهل لنا تناول الموضوع الذى نستهدفه، والذى كما ذكرنا يمثل مستوى من مستويات ثلاثية الفقيه والتى اخترنا منها الجزء الأول «ساهبك مدينة اخرى» وتجربة بطلها «خليل الإمام» فى عالم الغرب، وكيف رآه وتعامل معه..

● عناوين ثلاثة، وثلاثة ازمنة، احداث متشابكة تتواصل، تتقاطع لتشكل سيرة روائية لهموم وإشكاليات المثقف العربى، فى ثلاثية «ساهبك مدينة اخرى » هذه تخوم مملكتى، نفق تضيئة امراة واحدة..

يسرد احمد إبراهيم الفقيه وقائع زمننا العربى كما يعيشه المثقف المعاصر المنقسم على ذاته بين ازمنة واقعه الذى يفكر بعقلية القرون الوسطى وهو يرتدى احدث الأزياء ويركب فى آخر ما انتجته مصانع الغرب من سيارات..

المثقف العربى يعيش ازمة فى داخله تتصارع فيها قيم وعادات الواقع الذى ولد وعاش بجزء من حياته فيه وبين عالم آخر نهل من معارفه ودرس تاريخه وقيمه وعرف تطوره الثقافى والعلمى ..

بين هذين النموذجين وقف المثقف العربى يبحث عن طريق يحل المعادلة الصعبة لحياته، كيف يكون مقتبسا حقيقيا للعصر ولا ينسى ماضى الأجداد ؟ كيف يمزج الماء بالنار، الغرب بالشرق، الأصالة بالمعاصرة ؟ هذا سؤال ثقافتنا العربية المؤرق الذى عاشه مثقفوها من «رفاعة الطهطاوى، شبلى شميل، خير الدين التونسى، يحيى حقى، توفيق الحكيم، سهيل إدريس، الطيب صالح إلى إبراهيم الفقيه» الباحث عن الزمن الآخر الذى ياتى ... ولا ياتى ، الزمن الحلم، زمن التحقيق والفعل والكينونة، الإنسان العربى المفقود..

رحلة طويلة وصعبة يقطعها الفقيه وهو يرسم تراجيديا الزمن العربى، يصوغ تجليات الأزمة فى مسلماتها الأولى، يعيد تفكيك الوقائع والأحداث ويدعونا للنظر فيها من جديد للنظر ذاتيا وفى اسباب ازمتنا عبر صياغة المشهد الثقافى العربى فى علاقته بذاته وعلاقته بالآخرين.. فما الذى يرويه الفقيه عن الزمن والواقع العربى، وكيف يعشق المثقف الطامح لتحقيق كينونته بهذا الزمن ؟

يقول الروائى د . هـ لورنس:

«إن الرواية هى الحياة» ..

وفى هذه الحياة نلتقى بتفاصيل العلاقات الإنسانية، باحوال الزمان ووقائع التاريخ، بهموم الواقع وبمصائر افرادها، الرواية ملحمة عصرنا، كتاب التاريخ غير المزور ..

ولقد شكلت الرواية العربية تجربة جديدة فى تطور الوعى الاجتماعى للإنسان العربى فى علاقته بذاته وواقعه

الإشارات والتنبيهات

والعالم من حوله .. ومن بين القضايا الهامة المطروحة على المجتمع والتى وجدت طريقها لعالم الرواية قضية الذات العربية فى مواجهة العصر بما يعتمل فيه من تطورات فكرية وعلمية ..

وفى هذا الموضوع تنوعت طرق وأساليب التناول والطرح لهذه القضية الملحة ، كيف نحقق ذاتنا وتقدمنا ونخرج من دائرة التخلف والجمود ؟ هذا السؤال الكبير الذى واجه الحياة العربية منذ بدايات النهضة فى أواخر القرن الماضى ، يتصل به سؤال آخر يفرض نفسه باعتباره طرفا أساسيا فى تشكيلة العالم المعاصر وتطوراته هذا الطرف هو الحضارة الأوروبية أو الآخر كما ندعوه فى أدبياتنا الثقافية والسياسية الآخر الذى حقق تقدما هائلا على مستوى التطور العلمى والتكنولوجى وعلى صعيد علاقاته الاجتماعية والسياسية وعمل على فرض قيمه وثقافته علينا بالقوة العسكرية والتكنولوجية مقدما نفسه كنموذج عالمى على كل العالم أن يسير فى ركابه ترسا فى آلته الضخمة ومستودعا لحاجاته الأولية من المواد الخام وسوقا لاستهلاك ما تنتجه مداخنه ..

هذا الحضور للآخر فى حياتنا طرح على الفكر والثقافة قضية كيف تكون العلاقة؟ وفيه تبلورت تيارات رئيسية ثلاثة يعمل كل منها على صياغة الإجابة عن طريق للتقدم والعلاقة بالآخر، فمن رأى أن طريق التطور يمر بالضرورة عبر حضارة الغرب الأوروبى وما علينا لنكون مثله إلا أن نرتدى رداءه ونقلد سلوكه ونستفيد من منجزاته العلمية والثقافة ونتخلص من كل إرث يعوق حركة تطور مجتمعنا وفى مواجهة هذا الموقف «الانصياعى» تبلور موقف آخر يرفض بالكامل شكل وأسلوب الحضارة الأوروبية ويتشبث بردائه القديم حتى وإن كان ممزقا، يرفض كل إنجازات العلم والثقافة والمعرفة، لأنها غربية ويدعونا لأن نعود إلى مجتمع المدينة الفاضلة المتوهمة، وبين هذين الموقفين، موقف آخر هو الموقف «الصراعى» الذى يرفض المنطق الاستعمارى الاستغلالى للحضارة الأوروبية فى الوقت الذى يعمل على الاستفادة بما حققته هذه الحضارة من تقدم علمى وفكرى يخدم التطور الإنسانى ويصوغ علاقات جديدة ما بين البشر مبنية على التواصل، والتفتح والتبادل المشترك للخبرات الإنسانية واحترام التجربة الإنسانية فى عمومها.. هذه الأطروحات فى مجملها تم التعبير عنها فى عالم الرواية العربية، حيث انشغل روائيوها بمعالجة هذه القضية..

من بينها تلك الروايات التى كانت ساحتها الغرب الأوروبى بالتحديد عبر نماذج روائية عاشت جزءا من حياتها - فى الدراسة - بأوروبا ، وتعرفت عن قرب على مكونات هذا العالم عبر دخولها فى علاقات متشابكة معه أحدثت ما يمكن أن نسميه بالصدمة الحضارية، هذه الصدمة التى جاءت نتيجة لوجود أسلوب حضارى آخر تقابلت معه الذات المتغربة أثناء معيشتها فى عالم الغرب بقيمه وأسلوب حياته وثقافته، هذا اللقاء يخلق حالة من المواجهة والمقارنة ما بين الواقع الأوروبى وبين الواقع العربى الذى جاءت منه معظم النماذج الروائية.. ونود أن نشير إلى عدد من الروايات العربية التى عالجت هذه الموضوعة مثل «عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم» و «قنديل أم هاشم ليحيى حقى» و «الحى اللاتينى ليوسف إدريس» وصولا إلى رائعة «الطيب صالح موسم الهجرة إلى الشمال» ، وما يمكن ملاحظته على هذه الأعمال أن كتابها قد عاشوا فترة من حياتهم فى أوروبا واحتكوا بعالمها، بنظرتها للعلاقات الاجتماعية، بأطروحاتها الثقافية والسياسية ورؤيتها للآخر «الشرقى» وكيفية تعاملها معه، وما يمكن ملاحظته كذلك هو اختيار الروائيين العرب لقيمة واحدة فى رؤية عالم الغرب والتعامل معه، هذه القيمة تتمثل فى علاقتهم بالمرأة الأوروبية التى يمكننا أن نراها مفتاح رؤيتهم للعالم الغربى ..

حيث تتجسد عبر علاقتهم بالمرأة قيم وعادات وثقافة هذا العالم وإشكالياته المادية الماسخة للعلاقات الإنسانية، وفى مقابل هذا الغرب يكون الشرق الروحانى ذو القيم النبيلة والإيمان والفحولة ، تلك السمة المميزة للرجل الشرقى فى أدب الغرب المتشرق على هذا النحو تكون رحلة واضعى نماذج الرواية العربية الذين تبدأ مسيرتهم فى عالم الغرب من الانغماس فى لذاته المادية ومعايشة أسلوب حياته، إلى أن تحدث الصحوة التى يكتشف بها عالم الغرب وتصبح قيمه ومنجزاته الحضارية مجردة من الروح والإيمان والصدق، التى يتحلى بها عالم الشرق حتى وهو فى تخلفه وجموده وبذلك تتم العودة إلى حظيرة الواقع العربى وإلى عالمه الذى يستمد قوة وجوده من الإيمان والمصالحة مع هذا الواقع وقيمه ضمانا لانتماء الذات المتغربة وإلى راحة نفسها، وليس بعيدا

الإشارات والتنبيهات

عن هذا الإطار يعالج أحمد إبراهيم الفقية العلاقة ما بين الشرق والغرب فى الجزء الأول من ثلاثيته «ساهبك مدينة اخرى» من خلال رحلة بطله خليل الإمام إلى إنجلترا لتحضير اطروحته حول الجنس والعنف فى «الف ليلة وليلة» وما يعيشه من علاقات نسائية مع نماذج مختلفة بانطلاق وتحرر لا يكبله شىء، وتسيره رغائبه وحاجاته للعيش بانطلاق والتمتع بإرضاء شهواته الجنسية. خليل الإمام الآتى من صحراء القيض والضماء ، ينزع عن نفسه سنين العطش والكبت وينطلق فى عالم أوروبا يحقق ذاته المفقودة .. هذه الإشكالية التى يعالجها الفقيه فى روايته والمتمثلة فى التناقض ما بين عالمين، عالم العطش والكبت وعالم التحرر والارتواء، عالمه الشرقى، الذى يفرض قيمه المتزمتة فى علاقة الرجل بالمراة المغَيبة فى سراديب البيوت وعالم الغرب حيث تفتح العلاقات الإنسانية مابين الرجل والمراة التى تمنح نفسها لمن تشاء ..

وهذه المسالة ليست غريبة عن عالم الفقيه الإبداعى حيث تجد صداها فى اغلب أعماله القصصية التى عالج فيها الحرمان العاطفى والتواصل الإنسانى فى مجتمعه الشرقى وهى الهموم التى تشغل ابطاله الباحثين عن الحب والارتواء العاطفى والجنسى الذى لا يتحقق إلا عبر اللقاء بالمراة الأوروبية كما فى قصة «اربطوا احزمة المقاعد» «البحر لا ماء فيه» و «أحبينى هذه الليلة» وبالرغم من ان اللقاء بالمراة الغربية فى قصص الفقيه لقاء مؤقت للسياحة او العمل والهدف من العلاقة هو المتعة والتحرر من الكبت الاجتماعى إلا ان هذه اللقاء يفصح من جانب آخر عن الأزمة العميقة والشرخ الاجتماعى الذى يخلقه غياب الحب والتواصل ما بين الرجل والمراة فى مجتمعه مما يوقع ابطاله فى حالات انفصام نفسى واجتماعى يصل بهم إلى تخوم الجنون ، منتقلا من عالم القصة القصيرة باجوائها المشحونة بالتوتر وعوالمها المحددة الزمن ـ زمن القص ـ إلى عالم الرواية بافاقه الواسعة وبتداخله وتشابك علاقاته، معيدا طرح موضوعه على مساحة ابعد غورا مما كان يتناوله فى القصة القصيرة، فما الذى قدمه الفقيه فى روايته «ساهبك مدينة أخرى» ؟ وكيف راى العلاقة ما بين الشرق والغرب عبر تجربة بطله خليل الإمام ؟

فى الزمن الفاصل ما بين الماضى والآتى يبدا الفقيه رحلة بطله من الزمن الثالث بين الماضى والمستقبل ، زمن الوسط بين زمنين احدهما مضى والآخر لا ياتى «زمن مضى وزمن آخر لا ياتى وبين الزمن الهارب والزمن الذى يرفض المجىء زمن ثالث ، الزمن الثالث الذى يعيشه خليل الإمام هو زمن الأزمة والانفصام زمن يعيشه ولا يعيشه «كانك لا تعيش معنا » هذه العبارة يسمعها خليل الإمام فى كل يوم من ايامه داخل مجتمعه الذى يشعر بغربة فيه ، الكوابيس تطارده كل ليلة، فهو غائب عما حوله لا يرى لنفسه او لعمله قيمة ، ازمة حادة لعدم القدرة على الانسجام والتعاطى مع مجتمع القيم والتقاليد الصارمة ، بالرغم من محاولته بعد أن عاد من دراسته فى اوروبا بان يتكيف مع هذا المجتمع ويكون ابنه البار الوفى للتقاليد والعادات مجددا انتسابه له ليكون من الفرقة الناجية ، يتزوج، يشترى شقة ، يدرس اللغة الإنجليزية فى الجامعة كل هذه الشروط التى حققها الإمام بعد عودته لا تمكنه من التكيف مع هذا العالم ، هناك شىء ما مفتقد فى هذا العالم الأسمنتى المنغلق على نفسه والذى لا يستطيع ان يهرب منه إلا بالرحيل عبر ذاكرته إلى الزمن الماضى ، زمن رحلته وحياته فى عالم الشمال، الذى عاش فيه، فكيف كانت تجربته فى هذا العالم ؟ عبر كتاب الليالى الذى اختاره ليحضر فيه دراسته العليا فى « الجنس والعنف» يقتحم خليل الإمام مجتمع الغرب ، فما معنى هذا الاختيار الذى يشكل البنية الرئيسية لخلفية رواية الفقيه ..

قبل أن اواصل موضوعنا ، او ان اتوقف قليلا عند العلاقة التى تربط ما بين الليالى والثقافة الأوروبية المعاصرة ، فهذا الكتاب الذى يعتبر اهم كتاب فى الثقافة العربية والذى كتبته مخيلة الأجيال العربية المتعاقبة وصبت فيه معارفها وقيمها وعلاقاتها الاجتماعية والسياسة والثقافية والذى يعبر عن خصوبة مخيلتها ، كان له تاثير كبير فى الثقافة والأدب الأوروبى منذ تم اكتشافه على يد الرحالة والمستشرقين الأوروبيين منذ اربعمائة سنة تقريبا ، وتذكر هيام ابو الحسن فى قراءتها لكتاب اندريه ميكائيل « سبع حكايات من الف وليلة وليلة» ـ إنه من الثابت تاريخيا ان الف ليلة وليلة كانت من الأعمال الأولى التى جذبت انتباه أساتذة « الكولج دى فرانس» بل إنه اول من فطن على الإطلاق إلى قيمتها التراثية العالمية ،ففى حين ان الليالى لم تطبع بالعربية إلا فى بداية القرن التاسع عشر ، نرى المستشرق

الرحالة انطوان جالان 1715/1646 م يقوم بجمع مخطوطاتها بل وتسجيل بعض اجزائها شفاها من فم الرواة في اثناء تجواله في ربوع الإمبراطورية العثمانية لينقلها إلى الفرنسية في مطلع القرن التاسع عشر 1713/1704.. وقد كانت هذه الترجمة الإبداعية نقطة تحول جذرية في تاريخ الأدب والنقد وبداية لترجمات واقتباسات ودراسات لم ينقطع سيلها حتى اليوم .

وقد اصبحت الليالى منذ ان تعرف عليها الأدباء والفنانون الأوروبيون مصدرا مهما للوحى والإلهام في إبداعهم الذى تأثر بعوالم الف ليلة وليلة، مثل فولتير، واندريه جيد ، واستاندل وغيرهم..

هذه الخلفية لعالم الليالى توضح لنا ان اختيار خليل الإمام لليالى موضوعا لأطروحته هو اختيار يحاول أن ينطلق من موقع القوة في التواصل مع الآخر القوة المتأتية من تأثير ثقافة الشرق في ثقافة الغرب ، فالشرق هنا ليس هو المتأثر والموضع - بالتحديد - المختار من الليالى ليس ذلك الموضع المعروف في الثقافة الشعبية الأوروبية سفائن سندباد وكنوزه والبساط السحرى ولص بغداد وعلى بابا، هي الصورة المنطبعة في ذهن الإنسان الغربى عن العرب وثقافتهم وحياتهم .. بل يختار نقطة مخالفة وهى «العنف والجنس» الثنائية التى يهجس بها وتهجس بها المجتمعات الأوروبية المعاصرة وتعيش تحت ظلالها في الحياة كما في الثقافة والأدب والفن «اقول لكم إن ما تسمونه تحرر العلاقات الجنسية وتظنونه اكتشافا حديثا من اكتشافات بلادكم ، كانت مجتمعاتنا الشرقية قد اهتدت إليه منذ مطلع القرون الوسطى » على هذا النحو يقدم الإمام نفسه ومعرفته بالآخر باعتباره ممثلا لثقافة غرائبية تشد الانتباه ولا يهمه ان يكون صادقا ولا ان تؤمن النساء الفضوليات بصدق ما يقوله بل ما يعنيه هو الانبهار والاندهاش الذى تحدثه قصصه في نفوسهن، فعالم الليالى باساطيره الشرقية عن المردة والشطار والجوارى والسلاطين والدهاليز يثير المخيلة الشعبية للأوروبيين وللنساء بشكل خاص .

والإمام يستخدمه لإدراجهن لسريره وإدماجهن فيه «اقدم لها الجانب المسكوت عنه الذى لا تقوله حصة الأطفال في التلفاز، ولا تعترف به مقررات المنهج المدرسى..

الملك الذى يعبث كل ليلة بصبية من صبايا مدينته، يقطف بكارتها، ثم يقطع راسها وينقل لها تفاصيل المشهد الافتتاحى للكتاب عندما نلتقى باولى ولائم الجنس والدم اجساد عارية تتعانق وسط احواض الماء ، الملك الذى يدخل إلى المشهد شاهرا سيفه معلنا نهاية الحب وبداية الموت عنف وجنس ، وجنس وعنف وحديث يتكسر به جليد اللقاءات الأولى ويسهل بعد ذلك العبور إلى مخادع النساء المنبهرات بشوق الخرافات » ..

هذا هو السلاح الذى يدخل به الإمام عالم الغرب سلاح الأسطورة المبهرة المثيرة للاستغراب وبهذه الوسيلة يكون موقعه في الصدارة، ليس شخصا غريبا وهامشيا بل ممثلا لعالم له تاريخه الأسطورى وهو قادم ليفتح صناديق مكتبات الغرب ويكشف لهم دراسته المقارنة عن اثر الأسطورة العربية في ادب اللغة الإنجليزية، وأن ما توصلوا إليه بفضل ما اخذ منا، هذا هو السلاح الذى يقتحم به المجتمع الإنجليزى وعلاقاته ويحقق رغباته الحسية ، الليالى سلاحه في الإثارة وفي استدراج النساء والممارسة كل صنوف الحب والانطلاق ولا شيء يشغل فكر الإمام سوى الاحتفاء بالجسد، وإن كان يتوقف احيانا ليعقد مقارنة بين العالم القادم منه والعالم الذى يعيش فيه « قد كانت مناسبة ايضا لأن اتعرف على هذا البدوى الذى يحمل ميراث مجتمع ظل لعصور طويلة يخبيء النساء داخل عباءة ثقيلة من التقاليد والقيم المستعارة من عصور الحريم والسلاطين باعتبارهن مخلوقات هشة ضعيفة يؤذيها ضوء الشمس، وافتش عما تبقى في وعى ولا وعى الرجل الذى خلع ارديته البدوية، وتخلى عن خيمته وشياهه ونوقه واكترى مقعدا في طائرة تحط به في اكثر مناطق العالم تحررا وانعتاقا من سطوة القرون الوسطى ، اعرف اننى سعيت إلى المرأة تلبية لأحتياج إنسانى متجاوزا اى موقف فكرى او فلسفى او اخلاقى منها، احتياج إنسانى تصبح معه المرأة شرطا اساسيا لتحقيق العافية النفسية والجسدية وغيمة لطرد امراض الوحدة والكآبة التى تأتى نتيجة الانتقال من بيئة إلى اخرى او من مناخ إلى مناخ او من اوطان نعرفها وتعرفنا إلى أوطان نعرفها ولا تعرفنا » ..

هذه الفقرة المطولة توضح رؤية إشكالية الإمام الإنسان القادم من اكثر المناطق انغلاقا إلى اكثرها تحررا، من عالم يرفض الحب ويسجن النساء إلى

الإشارات والتنبيهات

عالم يحتفى بالحب وتعيش فيه المراة بانطلاق، الإمام يلغى اى موقف سبق من هذا العالم الذى يعرفه ولا يعرفه، وشرط وجوده فى هذا العالم والانتماء إليه هو تحقيق احتياجه الإنسانى الممثل فى المراة وهو بذلك ينتزع القشرة الصلدة التى تغطى عالمه المقموع ويعيش حاجات جسده وعقله الهارب من واقع النواميس والأساطير المخزونة فى اللاوعى ولكن هل يستطيع الإمام ان يلغى كل عالمه الماضى المعشش فى ذاكرته والذى يظلل كل خطواته ؟

إن استشارة لا وعيه بفعل خارجى يعيد له شيئا من قيم مجتمعه ونواميسه تعيد القشرة إلى مكانها الطبيعى ،فبعد تجربته العاطفية والجسدية مع ليندا ، بكل إشكالياتها ومواقفها المربكة وعلاقته بساندرا وانغماسه فى عالم الشهوات واللذة يتحول هذا المثقف المتحرر الى إنسان تقى يحاول ان يوائم ما بين تقاليد وعادات مجتمعه وبين عالم التحرر الذى يعيش فيه، فبمجرد أن يعلم أن شهر رمضان قد حل وهو فى قمة استغراقه فى الملذات ، يفاجأ بانه نسى هذا الطقس الذى يربط ما بينه وبين مجتمعه انه الشعرة التى لا يزال يمسك بها فى اتصال بانتمائه لجذوره ، وهو فى هذه يحاول ان يمزج ويوائم ما بين وعيه المكتسب واللاوعى الراسب فى أعماقه ، محاولة يقوم بها دون كيشوت العربى ليكون فارس زمانه الثالث الذى لا يتحقق إلا على صعيد الامنية والرغبة وهذا ما تكشفه ساندرا المثقفة المتمردة الرافضة لثقافة وتقاليد عالم الغرب فهى تقول له : « انك دائما تريد ان تكون ما هو ليس انت ، تريد ان تكون فاسقا واخلاقيا ، متدينا ومتحررا من الدين، تريد ان تعيش فى العصور الوسطى والعصر الحديث، تنتمى إلى الشرق وتنتمى إلى الغرب ، تضع قدما فى الواقع وقدما فى الأسطورة» ..

لكن الإمام لا يرى هذا البعد للمسالة إنه يرى أن الصيام طقس فلكلورى لا يفصح عن رؤية او ثقافة بل هو جزء من ميراث الماضى وعاداته اللطيفة الذى لا يرى باسا من ممارستها، وهو بذلك يعمل على حجب الدلالة الكامنة خلف هذا الموقف ، الصيام ليس طقسا عاديا ، بل هو جزء من منظومة دينية ثقافية متكاملة، هذه المنظومة تمارس فعلها فى كل المنتمين إليها وتعبر حين ممارستها عن صدق الانتماء، وهو بممارسته له يترك خيرا للتواصل مع مجتمعه وعاداته وانتمائه له .. هذا الانتماء لا يغيب على طول رحلة الإمام فهو دائم التذكر له دائم المقارنة والقياس ما بين مجتمعه وحياته فيه ، وبين العالم الجديد الذى يعيش فيه .. ولكن الجانب الماساوى لشخصية الإمام الذى تفصح عنه الوقائع المختلفة التى عاشها بالعالمين كامن فى عدم قدرته على خلق حوار خارج ذاته وفى استسلامه للسائد دون مقاومة او نقاش لا مع مجتمعه وعاداته وتقاليده ولا مع الحضارة الغربية بقيمها ومعارفها وعلى طول هذا الجزء من الرواية لا نكاد نتعرف على موقف واضح بما يجرى حوله ولا غير قضية عامة ينشغل بها او تجد صداها فى نفسه، فكل ما يشغله اشياء لها علاقة حميمة بذاته الباحثة عن تحقيق اللذة الجنسية، المبدا الذى يؤمن به كغاية فى ذاته وموقفه من الصيام مثل موقفه من إشارة ساندرا إلى اخبار العرب فى الصحف الغربية فنفس الموقف تجاه صديقه عدنان وما يؤمن به من افكار راديكالية ولا يثير فى نفسه شيئا من التناقض ما بين العلم والخرافة او تشويه صورة العرب فى الفن الاوروبى وهو لا يتوقف عند اى من هذه المسائل التى لا تثير فى نفسه شيئا وهو بذلك يختار نقطة محايدة يقف عندها ولكنه حياد واهم كما سنبين فيما بعد ، وحتى موضوع اطروحته إذا تعدينا دورها كاداة للفت الانظار وإثارة النساء ، واردنا ان نعرف جوهرها الحقيقى فإننا لا نجد امامنا إلا عبارات لا تفصح عن شىء حول اثر الأسطورة العربية «الليالى» فى أدب اللغة الإنجليزية، اما كيف تجلى هذا التاثر وما هى الآليات التى اتخذها فلا يعرفنا عليها وفى هذا يكون موقف ساندرا المتمردة الأوروبية.

والفقيه يستخدم ساندرا الأوروبية المتمردة كاشفا لشخصية خليل الإمام وازدواجيته وزيف مقولاته الكبيرة التى يتشدق بها والفقيه يستخدم ساندرا كمراة عاكسة وفاضحة لبواطن خليل الإمام «لن اقول إن اختيارك لألف لية وليلة موضوعا لرسالتك يحمل فى ذاته بعض الدلالات وان كثيرين ممن يفشلون فى التعاطى مع الواقع يلجئون إلى اختيار مواضيع تتصل بالخرافات والميثولوجيا» بهذا تصيغ ليندا إشكالية الإمام وتضع يدها على مفاتيح شخصيته، الغير قادرة على التعاطى مع الواقع اينما كان وعدم إدراكه لاناه .. وهذا ما جعله ضائعا فى عالم الجنس يلهث خلفه ويرتشف من ينابيعه كيفما كانت ـ مومسا ـ فتاة

الإشارات والتنبيهات

صغيرة ـ سائحة ـ وعالم الف ليلة وليلة الملىء بالجنس والعنف يتيح له فرصة اقتحام الغرب الأنثوى ، وهو بذلك لا يرى من الليالى وقيمتها إلا هذا الجانب الذى يشد اهتمام الآخر ويسبغ عليه حظوة خاصة..

إن شرق الجنس والعنف الذى يقدمه خليل الإمام فى اطروحته هو شرق الغرب كما رآه الرحالة والمستشرقون الغربيون الذين اسسوا مؤسسة الاستشراق الأوروبى بمفاهيمها وتنظيراتها واساليبها فى دراسة وتحليل المجتمع الغربى ، والإمام يقدم عبر اطروحته فى الليالى شرق الغرب آتى الشرق كما يفكر فيه الغرب محاولا ان يعقد صلة تاريخية تربط ما بين العالمين ، ملبيا فى نفس الوقت الإجابة عن إشكاليات الغرب ، والليالى التى يدرس تاثيرها فى الأدب الأوروبى هى ليالى الغرب التى لم يقرأ منها إلا عالم الجنس ومن المعروف ان الليالى فى هجرتها إلى اوروبا على يد المستشرقين قد تعرضت إلى تغيرات هامة فى علاقاتها الداخلية ونظرتها للكون والحياة ، وتم تحميلها خاصة إبان سيادة التيار الرومانسى فى الفكر الأوروبى بالكثير من الملامح هذا التيار، بما عرف عنه من إعلاء للمشاعر العاطفية الانفعالية واهتمامهم بالأساطير الميثولوجية، وهذه المسالة يشير إليها مصطفى عبد الغنى فى كتابه شهرزاد فى الفكر العربى الحديث ، الذى يتعرض لهجرة الليالى إلى اوروبا وما أصابها فى هذه الهجرة من تشويه ويقول : « لقد غير فيها ـ جالان ـ اول مترجم لليالى ـ كثيرا حتى تتلاءم مع بيئة وتقاليد الغرب فمن المعروف ان معظم من استلهم الليالى من الغربيين قد اعتمد كل الاعتماد على ترجمة جالان مثل فولتير، فى الوقت الذى كان الغرب ينظر فيه إلى الشرق نظرة تحمل الكثير من الأخطاء الشائعة المشوبة بالغموض والجمود وكل الصفات السيئة فى نظر الغرب » ..

هذه النظرة لليالى والتى اعتمدها الغرب تغفل الجوانب الأخرى لحكايات الف ليلة وليلة على ثرائها وكثرة محاورها، فهى لا ترى من الليالى إلا جانباً واحدا هو الجنس والأساطير وعالم الحريم، لا ترى اشكال الحكم وفنون السياسة ونسيج العلاقات الاجتماعية والاقتصادية ،لا الجوانب الفنية والأدبية ولا شكل العمران والمدنية التى تعمل الليالى على إبرازها ونظرة الغرب هذه هى ما يتمثلها خليل الإمام فى دراسته لموضوع الجنس والعنف فى الف ليلة وليلة وتاثيرها فى ادب الغرب ، فما يقوم به هو استشراق معكوس حيث يقرأ الغرب من خلال تاثيرات الشرق عليه فيقرأ ذاته من منظور الغرب الذى لا يرى من ثقافة الشرق وحضارتها إلا جانبها الميثولوجى، وهذا ما يصوغه الفقيه فى روايته الجزء الأول منها ـ حيث يقدم وعى الشرق لذاته من منظور الغرب وبطله خليل الإمام لا يصارع الآخر بوعى الذات بل يتمثل وعى الآخر له ، ويعمل على الاندماج فيه انه يرى ذاته على حقيقتها من مراة الآخر ، فيقدم نفسه من المنظور الذى يرونه به ويكشف موقف الإمام من الطفل الذى ياتى نتيجة علاقته بلندا الرغبة الثاوية فى نفسه والتى لا يستطيع تحقيقها بالاندماج فى الآخر ـ الغرب ـ ..

كنت مخطئا عندما فكرت فى الفراق، إن شيئا عميقا فى نفسى كان يعلم منذ البداية باننى ساواجه هذه اللحظة واراد ان يجنبنى هذه المحنة فسرق ذات ليلة بهيجة بعض ملامحى وحفنة من دمى وقطعة من قلبى وصنع منها طفلا ، ولذلك فإننى لن افارق هذه البلاد، لا لن افارقها إننى اسافر بجزء من نفسى واترك لديها الجزء الأجمل والأكثر بهاء ونقاء »...

هذا ما ينشده الإمام ويتطلع إلى تحقيقه الالتحام والذوبان فى الآخر، إلغاء الفاصل التاريخى والحضارى ما بين الشرق والغرب فى الماضى وفى الحاضر وصولا إلى زمن جديد يلتقى فيه الشرق والغرب على ارض الحب والتواصل ، تتجدد فيه العلاقة ،وتتجدد صداقتنا على مدى الزمن » ..

لا صراع ولا اختلاف مدينة اخرى وعالم آخر وزمن ثالث يلغى كل الفواصل والفوارق ما بين العالمين .. ■

إدريس المسمارى

الإشارات والتنبيهات

فلسطين

حتى إشعار آخر

فى تربع على قمة هرم جوائز مهرجان القاهرة السينمائى الدولى هذا العام فيلم فلسطينى من افلام المقاومة. والمقاومة هنا ليست بالسلاح ولا بالأعمال العسكرية كما اعتادت الفنون أن تصورها، ففى هذا الفيلم يتحول كل نشاط يومى بسيط إلى عمل فدائى يعرض فيه الفرد نفسه للمخاطر فى سبيل الآخرين (فعملية شراء اللبن مثلاً تجرى بنفس الطريقة التى يجرى بها تهريب المنشورات، عبر النوافذ والأسوار)، وبذلك يقهر استمرار الحياة اليومية للفلسطينيين القيود التى تفرضها عليهم السلطات الصهيونية العدوانية، وهذا هو جوهر المقاومة.

ولدت فكرة سيناريو فيلم «حتى إشعار آخر» فى رأس مخرجه «رشيد مشهراوى» - الذى ولد ١٩٦٢ فى مخيم الشاطىء بغزة - أثناء حظر تجول فرض على غزة حين زارها المخرج ١٩٩١ ليقوم ببحث لفيلم آخر باسم «أرض الليمون» تجرى أحداثه ١٩٦٩ فى حافلة تأخذ مجموعة من اللاجئين في رحلة ليلقوا نظرة على بلادهم التى أخرجوا منها. عايش مشهراوى ذلك الحظر - الذى اعتاد تكراره منذ كان فى الخامسة من عمره - فلم يتمكن من العمل في سيناريو «أرض الليمون»، وعاش على ما يصله من أصوات الشارع ورائحة الغازات الخانقة، وما يراه باختلاس النظر من فوق الجدار، وسجل تلك الوقائع كتابة. وفى حظر تجول آخر عاشه المخرج لمدة ٤٠ يوماً في مخيم الشاطىء كتب النسخة الأولى لسيناريو فيلمه «حتى إشعار آخر».

حظر التجول (وهو عنوان الفيلم بالإنجليزية) ظرف حرج يؤثر كيفياً فى وظائف المكان والإنسان والأشياء، فلا تعود بعده كما كانت قبله. فالشارع الذى نراه فى بداية الفيلم قبل فرض الحظر ساحة للعب الأطفال، هو نفسه الذى يصير ساحة لحرق إطارات السيارات، يحرقها نفس هؤلاء الأطفال ليعرقلوا حركة من حرموا شارعهم عليهم. والكرة التى كانت طيعة لقدمى الطفل «رادار» قبل الحظر هى نفسها التى تتمرد عليه حين يحاول اللعب بها فى فناء منزله أثناء حظر التجول، وتفر محاولة أن تتخطى الجدار كأنها تطمح هى الأخرى إلى الخروج للشارع، لكنها تستقر على السطوح ليتكشف إحساسنا بما يعانيه الأطفال من حرمانهم من الخطو على أرض وطنهم، وعندئذ لا يحق لهم اللعب، فمهمتهم فى هذا الوقت الحرج هى أن يخترقوا فضاء وطنهم بأجسادهم قفزا على الأسطح، أو بأيديهم عبر النوافذ، أو بعيونهم من فوق الجدران، ليجلبوا العون أو الطعام لأهاليهم المحاصرين، أو ليهربوا المنشورات وأدوات النضال تأميناً للمنازل من حملات التفتيش، أو لينقلوا لذويهم ما يجرى خارج جدران البيت. ولنفس هذا السبب ينهر «رادار» صديقته الطفلة «صباح» حين تقذف حجراً على نافذته لمجرد رغبتها فى مسامرته هرباً ن ملل الحصار، فللنوافذ والأطفال وظائف أخطر شأناً الآن، أما هو فيحاول شغل وقته بتصفح صور للانتفاضة، وبمحاولة التعرف على أنواع القذائف والطلقات من سماعه لأصواتها، وبتلك التفاصيل البسيطة ينقل لنا المخرج الإحساس ببشاعة ذلك الظرف الحرج الذى يغتال طفولة الصغار.

فإذا انتقلنا إلى أثر حظر التجول على الأسرة الصغيرة كما صوره الفيلم نجده مفتتاً لها. فقبل فرض الحظر يتمكن الأب رغم عجزه والإبن الذي يدرس بالمانيا رغم اغترابه من جمع شمل الأسرة لقراءة خطاب الابن. لكن ما أن يفرض حظر التجول حتى ينفرط ذلك الشمل، ولا يجمع إطار الصورة أفراد الأسرة إلا فى حوارات ثنائية، ولا تكاد الأسرة تعاود التجمع لتناول الطعام، أو لمحاولة قراءة الخطاب حتى تشتتها واقعة جديدة من وقائع عملية الحظرو كاعتقال ابن الجيران، أو كانقطاع الكهرباء. وتتضح وظيفة تكرار التجمع والانفراط فى ختام الفيلم، حين يشرع «رادار» في قراءة الخطاب، فيقاطعه صوت ميكروفون يعلن فرض حظر تجول جديد حتى إشعار آخر، لكن «رادار» يستمر فى القراءة غير عابىء بذلك الصوت

الإشارات والتنبيهات

الدخيل، فهل يا ترى ستتمكن تلك الاسرة من البقاء داخل نفس الإطار مجتمعة هذه المرة، أم ستعاود الانفراط كما حدث لها من قبل؟ نهاية مفتوحة يتعمدها المخرج من وحى الظروف الراهنة لغزة ١٩٩٣، منظومة المكان/ الزمان التى يذكرها كتابة على الشاشة فى مستهل الفيلم.

استخدمت الدراما السينمائية تقنية عزل مجموعة من الناس في مكان عسر المنال تحت ظرف حرج لتلقى الضوء على الزوايا الخفية للنفس البشرية والمجتمع الإنسانى من خلال هذا النموذج (كفيلمى «بين السماء والارض» و«البداية» لصلاح ابو سيف)، إلا ان رشيد مشهراوى يستخدمها في فيلم «حتى إشعار آخر» لإلقاء الضوء على حياة الشعب الفسيطنى تحت الاحتلال من خلال نموذج أسرة «أبو راجى». ففى كل شخصية من شخصياتها اتضح سمة من السمات المميزة لأحد عناصر الشعب الفلسطينى: الأب الذى اقعده المرض لكنه لم يعقه عن محاولة جمع شمل أبنائه، وإسداء النصح لجيرانه ومعاونتهم، بل ومحاولة مزاولة مهنته كحلاق ولو في داخل أسرته، صورة لجيل ناضل حتى الثمالة، وما زال يرفض الاستسلام للعجز برغم كل الظروف المناوئة، والأبناء الشبان هم جيل الوسط الذى يرينا الفيلم إياه وقد اختار احد ثلاثة سبل: هجر الوطن (إلى احد يطول أو يقصر، للدراسة أو للهو، كلها احتمالات لا يؤكدها الفيلم ولا ينفيها عن الابن المقيم بالمانيا)، أو الاستقرار تحت الاحتلال، وقبول كل ما يمليه الأمر الواقع، من عدم القدرة على الحصول على مسكن مستقل إلى التعامل مع المحتل للحصول على لقمة العيش من عمل شاق غير مجز ولا



مضمون (لكن سلطات الاحتلال تعتقل «راجى» الاخ المتزوج المستقر لا شقيقه المتمرد علناً «اكرم»، فهل يجرى تيار عمل مقاومة سرى تحت سطح حياة «راجى» التى تبدو عادية؟ مرة اخرى لا يؤكد الفيلم هذا ولا ينفيه)، أو إعلان التمرد بنبرة عالية، والتصرف الأهوج الذى قد يدفع إلى حافة تدمير الذات (كاد «اكرم» يحرق البيت باكمله عندما تنازع مع «رادار» على الاستئثار بمصباح الكيروسين)، اما «رادار» الصغير فهو ممثل لجيل انتفاضة اطفال الحجارة، وقد سيطر حضوره على الشاشة، وبدا اكثر نضجاً من الجميع، واحبهم إلى قلب ابيه، وفى كل ما سلف إشارات تلمح أن أوان الكف عن النضال لم يحن بعد. وحين يصمم مدير التصوير «كلاوس يوليوس برجر» الإضاءة فى مشهد التفتيش الجماعى فى الساحة ليلاً بحيث تلقى بظل الجندى الإسرائيلى على هؤلاء الرجال وأمثالهم، فإنها تدل على ضرورة توحدهم مهما اختلفوا داخلياً فيما بينهم تجاه عدوهم الواحد.

اما صورة المراة الفلسطينية كما وردت فى افيلم فتتراوح ما بين الانخراط فى الدور التقليدى للمراة (إنجاب الأطفال، وتدبير المنزل، والطعام) كام راجى، وزوجة ابنها «هدى»، وجارتها «ام يوسف»، وابنة هذه الجارة، وبين محاولة التمرد على هذا الدور التقليدى كزوجة الجار «خليل». والفيلم يشير بذلك إلى الواقع الراهن للمراة الفلسطينية، فالنساء التقليديات هن الأغلبية، ويرى الفيلم ان دورهن التقليدى إيجابى فى ذلك الظرف الحرج ومساعد على الصمود، ففى موت ابنة الجار «خليل» عقاب درامى لأمها المتمردة، ولا يحيد المخرج/ الكاتب عن نهج الاحتمالات المفتوحة بخصوص رؤيته لمستقبل المراة الفلسطينية، فالصبية «امل» [بكل ما فى عمرها واسمها من دلالات] تراقب هذه الأوضاع برمتها، وترغب فى التمرد، لكن تجربة زوجة اخيها «هدى» التى تخلت عن احلامها في إتمام تعليمها لتتزوج خضوعاً للتقاليد تتوعد «أمل» بمستقبل مماثل، وإن كانت امل تعلق على مرآتها ثلاث صور لنساء: امراة عاملة تحمل ثقلاً كبيراً، واخرى منقبة، وثالثة متفرنجة، دلالة علي حيرة الفتاة الفلسطينية فى غزة التسعينيات امام احتمالات المستقبل المتاحة لها.

فإذا ابتعدنا عن المركز الممثل بإطار اسرة «ابو راجى» لا تضح لنا أن انفراط عقد افرادها مؤقتاً تحت وطاة ازمة الحصار ليس تفسخاً بقدر ما هو خروج من دائرة الذات إلى مزيد من الاندماج بدائرة اكثر عمومية واتساعاً، فتهدى الجارات بعضهن البعض الأطعمة والمياه رغم ندرتها، بل إن مثل هذه الآلية فى

العلاقات الاجتماعية تتكرر مع كل أزمة، فام راجى تخاطر بالخروج لإحضار القابلة لتوليد ابنة ام يوسف، كما خاطرت ام يوسف منذ عشرين عاماً بالخروج تحت حظر مماثل لإحضار القابلة لمساعدتها على ولادة ابنها اكرم. وتستمر دورة الحياة رغم الأزمة، فمع موت إبنة «ابو خليل» الطفلة متاثرة بالمرض والغازات الخانقة يولد «عوض» حفيد أم يوسف عوضاً عن ابنها الشهيد، فالشعب الفلسطينى قادر دائماً على البقاء والتجدد رغم كل شيء، ويؤكد المخرج صدق هذه المفاهيم على الشعب ككل حين يستهل الفيلم ويختتمه بلقطة عامة تطل على ما يساعه إطار الصورة من بيوت.

الفيلم بسيط ومؤثر، يترك الوقائع تتحدث بنفسها، ولا يلجا للتلاعب بانفعالات المشاهدين، ولعل هذا هو ما اثار حماس المنتجين الهولنديين صاحبى شركة «ارجوس» للإنتاج والتوزيع للمشاركة فى إنتاجه مع شركة «ايلول» التى يملكها الفلسطينيان «رشيد مشهراوى» و«هانى ابو اسعد»، فقد غير السيناريو فكرتهما المسبقة عن الفلسطينى كإرهابى، فسعيا مع الشركاء الفلسطينيين فى إقناع عدة جهات وافراد بالمساهمة فى تمويله عن طريق شراء نسخ مقدماً منه، حتى ان قسم الثقافة بوزراة الخارجية الهولندية كان من بين المساهمين رغم ما هو معروف عن ارتباط الحكومة الهولندية بعلاقات وثيقة مع اسرائيل، وهو امر يدل على إمكانية إسهام القلم والكاميرا فى النضال لو امسكتها يد تجيد استخدامها دون تشنج ولا صراخ. ولا يقتصر امر دلالات ظروف إنتاج الفيلم على هذا، ففى مقدمة العناوين الختامية للفيلم قائمة طويلة باسماء افراد، واسر، وهيئات قدموا لطاقم الفيلم تيسيرات ومعونات ساهمت فى تحققه، كما تكاتفت شخصيات الفيلم لتحقق استمرار الحياة.

ولعل بساطة تقنيات الفيلم، ومباشرة رموزه، وانحصار معظم احداثه في حدود ديكورات منزل اسرة «ابو راجى»، وتلجلج اداء بعض ممثليه (ومعظمهم من غير المحترفين) هو ما دفع بالبعض للظن بوجود شبهة مجاملة فى منحه الهرم الذهبى فى مسابقة مهرجان القاهرة السينمائى الدولى السابع عشر، ولعل مثل هذا الظن ينتفى لو انتهجت لجنة التحكيم سياسة تعلن بموجبها حيثيات منحها للجوائز، مما سيثرى الثقافة السينمائية ايضا لصدور تلك الحيثيات عن كوكبة من ذوى الخبرة بمختلف المهن السينمائية.

واخيراً، لعل فوز الفيلم بالهرم الذهبى يشجع الموزعين على عرضه عرضاً عاماً في مصر، فيكون باكورة تواصل بيننا وبين افضل نماذج السينما العربية، وهو امر حرىّ بإثراء رؤانا ■

سهام عبد السلام

السودان

شعرية النص وشروط الحداثة

تشير مجموعة (عنهما والإكليل والانتظار) إلى نوعية جديدة من الأدب، تأسست داخل المشروع الحداثى، وهى ما يمكن أن نسميه بـ «الأدب الاعتراضى». إن تلك النوعية لاتدغدغ حواس القارىء، ولاتنافق تراثه أو تتملق قناعاته، لكنها تدهمه وتقطع الطريق عليه، ثم تنقض على كل المسلمات الراسخة لديه، وتجرده من سلاحه الوحيد الذى يتواءم به مع العالم: ذاكرته. وهنا، إما أن يستسلم القارىء تماماً للنص، يقوده كيفما يشاء قبل أن ينفذ فيه حكم النفى خارج حدوده، أو أن يتعرف على كلمة السر التى يستطيع بها أن يروض هذا النص، وأن يدخل عالمه مسلحاً بقوانينه.

فالحداثة، كما يطرحها نص صلاح الزين، هى فعل صدام بين ذاكرتين، كل منهما تحاول أن تنفى الأخرى، وأن تؤسس وجودها على جثة الماضى أو المستقبل، ولا مجال للتعايش بينهما.. وذلك هو قانون النص المغاير.

وإذا كانت الحداثة بالفعل هى صدام بين ذاكرتين، فإن المجموعة تؤسس للعديد من الإشكاليات التى تمثل ذروة هذا الصدام. فالمجموعة تعلن عن انتمائها لذاكرة أخرى، بدءاً من العنوان، ومروراً باللغة أداة تلك الذاكرة لفهم العالم، ومروراً أيضاً بانتهاك التابو المقدس لدى الذاكرة الجمعية، ووصولاً إلى تأسيس شعرية جديدة للنص القصصى، حيث تقترب فيه القصة من القصيدة فى أنها لاتروى ولكن تعاش، بمعنى أنها لا تحاول أن تعنى بل تصر على أن تكون.

يبتدىء صلاح الزين علاقته باللغة، من خلال هدم المقولة السارترية، التى تتصور أن الكاتب يستخدم اللغة، أما الشاعر فيخدمها. فاللغة عنده ليست غطاءً للتجربة، وليست زخرفاً لامعنى له، لكن اللغة هى القصة نفسها. وبالتالى، فهى غاية لديه، وليست مجرد وسيلة. لذا، فإنه يحيل العلاقات التى تحكم العالم الخارجى، لكى تصبح علاقات داخل نسق لغة العالم الداخلى. أى أن الكاتب يؤسس معادلاً لغوياً للعالم، أكثر مما يحاول وصف هذا العالم. وهو وإن كان يحاول أن يتخلص من الرصيد التاريخى والعاطفى للغة المؤسسية، التى تشكل ذاكرة الجماعة، إلا أن طغيان حضور تلك اللغة يحيله بالضرورة إلى تأسيس علاقات جديدة داخل لغة النص، مع الإشارة إلى محاولته هدم لغة الآخر/ الماضى. وتتمثل تلك الإشارة فى المحاولات العديدة والناجحة، لنحت مفردات جديدة تكون ذات فعالية خاصة ومغايرة، للتعبير عما لا يمكن للغة المعجمية أن تؤديه. وهو بهذا يشحن اللغة بقدرات تفوق طاقتها المعجمية، ويجعلها بالتالى مهياة لخلق حالة أكثر منها لتقديم مفاهيم. ومحاولات النحت المتعددة ليست مجرد حيلة بهلوانية لاجتذاب انتباه القارىء، لكنها تنم عن أن الذاكرة المفارقة يلزمها بالضرورة لغة مفارقة. فى تلك اللغة المفارقة نرى الجسد الذى (يخطوطب)، بحيث تنمو له أطراف وزوائد تمثل وسائط دفاع إضافية ضد تسلط العالم. كما نجد أن الشارع (يتشرعن)، أى يحقق ماهيته ووجوده من خلال هذا النحت اللغوى. كما أن الشرطى - بدوره - (يتشرطن)، أى يؤكد على ماهية السلطة التى يرفل فيها. أما البشر فهم (يتمعطفون) باسئلتهم، وكأنهم يحتمون بالأسئلة من برودة اليقين والأجوبة الجاهزة. إن هذا النحت هو محاولة لنفى أن لغة النص هى لغة مؤسسية تقوم على الاصطلاح والتواطؤ ، وبالتالى فهى ليست لغة جاهزة ، لكنهالغة ضد مجتمعية إذا جازت التسمية . وصلاح الزين نفسه يتحدث عن اللغة المؤسسية داخل النص ، باعتبار أنها:

(تنجب جسدها المغموس فى المعيش، ليتقمع وسطها، ويتساقط سقفها. وتنهض مدن اللغة المنهارة، المدن البلاسقف، القيعانية، السفلية، مجذومة الأرداف، مجدوعة الأطراف، رحم العفن، الصبايا الدمى، الرجال المخنثون، الرجال الملثمون، وسادة المخابىء وأباطرة الأمدية، التى تسرطنها الضياءات والشموس) - ص ٧٠. إن هذه اللغة التى تؤسس مدناً، منهارة بلاسقف، هى اللغة التى يخرج عليها النص، ليؤسس بديلاً عنها لغة أخرى لا تقدم المفاهيم المجردة، بل تتطلب الرؤية. وفى هذه اللغة الأخرى يصبح صلاح الزين (هذا جسد تعبره خيباتكم وغروب الغسق فيكم. كم هو فسيح هذا الجسد، فسيح كفلاة، جسد للعبادة والصلاة، وصلاتكم ينتهكها غياب الله فيكم. جسد لكل القصور وتواريخ الانهزامات ...) ص ٧٠. وهكذا، تستطيع اللغة الجديدة أن تدمر - وبضربة واحدة - المنطق الصورى الذى يحكم لغة السائد، لتصبح لغة للتصوير لا للحكى، ويتراجع فيها السرد عن الصدارة ليتولى الإيحاء زمام المبادأة.

ولأن الكاتب قد فقد يقينه بعالم الآخرين، وتنكر له من خلال تنكره للغته، فإنه فى المقابل يكون قد نجح فى تأسيس عالمه الخاص به.. عالم الجسد. فالجسد داخل المجموعة، هو الملموس والواضح وغير الملتبس، وفوق هذا فهو مملكة خاصة يمارس فيها الكاتب سلطته بلا حدود. يستطيع أن يؤسس بداخله مملكة الحلم، كما يستطيع أن يرفض، ماهو خارجه .. يستطيع أن يتمتع به، كما يستطيع - حتى - أن يقتله، دون أن يطاله العقاب الاجتماعى. ومن هنا، يتسرب الجسد إلى لغة القص، حتى يصبح وجوده فاعلاً وطاغياً فى أن: (جسدى هو جسدى، تقول، ملك لى. اغسله عند الصباح، وانشره فى النهارات، لتلتحفه صديقتى فى المساء) ص ٧٥. وهكذا، يكون الجسد، ممثل السقوط فى الذاكرة الجمعية، هو نفسه مجد الإنسان داخل المجموعة. ومن الجسد - تحديداً - تبتدىء مجموعة شرارات تحرق (التابو)، وتخرق بالضرورة قداسته. يتأكد هذا الخرق فى صور لغوية عديدة، مثل: (صوت احتكاك القضيب بحواف الفرج، وخشخشة العانتين) ص ٧٤. كما أن العالم الخارجى حين يقترب من الذاكرة، فإنه يتم رفضه من خلال مجموعة إشارات جسدية: (تمطى، تثاءب، داعب عضوه، فكان الرئيس) ص ٨٢. وكان حضور العالم الخارجى، وكذلك رفضه، لا يتم إلا من خلال الجسد.

وبمجرد أن يتأكد لدى صلاح الزين انتهاك التابو، من خلال انتهاك اللغة وفض مغاليق الجسد، يتأكد لديه فعل الكتابة وفعالية الكتابة، تلك الفعالية التى يعبر هو نفسه عنها، من خلال هذا الحوار:

الكاتب: يقتلنى القص، الحكى وتنصيص النعوش.

الراوى: أنا الذى أقص، أحكى، لا أنت.

هو: هل تأتيان عندى، أم أذهب إليكما؟

الراوى: بارت يقول «ينهض النص، ينغرس، فيموت المؤلف .. يذهب.

الكاتب: أود أن أفهم، هل أنا الـ (هو) الذى يذهب إليه ولا يذهب هو؟

وصلاح الزين حين يحيل ذاته إلى ثلاثة أقانيم (الهو - الكاتب - الراوى)، فإنه يفصل بداخله بين الاجتماعى والمتخيل. وهو أيضاً ينقسم كى يتوحد، ويبرز صراع ذاته المركبة مع عوامل تناقضها الداخلية، كى يؤكد على مبدأ وحدة الذات من خلال التناقض .. وذاك شرط آخر من شروط الكتابة الحداثية: القبول بالشك ودفع اليقين، وتكريس التعدد الذى يؤدى إلى التناقض لا الواحدية التى تؤدى إلى الاختزال. ونحن هنا لسنا بإزاء الثالوث السيكولوجى الشهير (الأنا - الهو - الأنا الأعلى)، لكننا بإزاء الهو فى مواجهة الأنا (الكاتب - الراوى). وبمعنى آخر، فإن العالم الذى يمثله الكيان الاجتماعى للكاتب، يأتى فى مواجهة الذات، التى تتحقق من خلال هوية الكتابة / الرواية.

إن فعل الكتابة هو الذى يجعل وعى الكاتب بالعالم مفارقاً، أما فعالية الكتابة فهى التى تجعل وعى القارىء مفارقاً بدوره. فالفصام بين الكاتب الذى يقتله فعل القص حسب رؤية بارت، والراوى الداخلى الذى ينسب

لنفسه فعل القص، إنما هو تأكيد على الصراع بين العينى والمتخيل داخل الذات المبدعة، تلك الذات التى تمارس وجودها الخارجى طبقاً لشروط الجماعة، وتمارس وجودها الفنى طبقاً لشروطها الخاصة. وفعل الكتابة هو الذى يحيل الفنان إلى ازدواجية الوجود، وكأننا بإزاء دكتور جيكل ومستر هايد من جديد. اما الـ (هو)، فإنه يقترب من الكيان الاجتماعى داخل شخصية الكاتب، الذى ينظر إلى الوجود من منظور المنطق الصورى.

لم يعد للنص ـ إذن ـ سوى سلطة واحدة، هى سلطة تحرير الذاكرة من (بلادة المؤسس والمستقر)، كما يشى الغلاف. وتتمثل هذه السلطة فى تأسيس شعرية النص، بعد ان اسست لا قداسته، وذلك من خلال الوعى بان النص لايكون شاعرياً إلا بالقوة. وهذه القوة التى تنقل النص من الإمكانية إلى الإنجاز، هى الصورة/ المشهد:

(قلت: فلا خرج، اخرج لأخلع عنى هذا العرى، بصديق، بامراة ... الخ . وخرجت، بهرنى العراء فانسست فيه، رجعت، وجدت امى تطرز شيئا ما. لبست ذاكرتها وهرولت. وقبلها قلت لها: يا امى سوف أزرر هذه الذاكرة، واحشوبها فراغات أضراسى، كخطيب المهمات الخطيرة، مثل الحديث عن بيروت ...

لم تفهم امى، فقط بصقت) ـ ص٣٦.

على أن محاولة صلاح الزين تحويل النص من الامتداد الذى يصبغ الخطاب النثرى، باتجاه الدائرية التى تميز الخطاب الشعرى، لاتتوقف فقط بإزاء تشكيل صور كلية، وإنما هو يعنى ايضاً بالصور الجزئية، التى تشع داخل مجال القصة. فهناك الشرطى الذى (يحرس عطلته من تطفلات المارة)، كما انه يقرر فى موضع آخر، انه حين يكتب رسالة لامه يكتشف أن (مساء اليوم نفسه كان بداية نشيد الرحيل، الممتد من حنجرتك وحتى بداية الحروب). وترتقى الصورة الجزئية احيانا، لكى تقترب من الشعر الصافى (هو لايذهب، يسدون منافذ ذهابه بحضورهم). ولا يكون هناك بديل عن ان يرى الكاتب، من خلال تلك الرؤية الشعرية، ان المدينة ماهى إلا مساحة (مكتظة بالأرصفة وتعدد البرلمانات. كامراة تخلع ملابسها قطعة قطعة، تاتى المدينةديمقراطية جداً، تقول، هذه المدينة، لكل رصيف برلمان وشحاذون).

ويصبح من الطبيعى حينئذ ان يرى الكاتب انه (لاضرورة للمقاعد الفارغة، الممتلئة بالغائبين). وهنا، يصبح الكاتب، أحد الأقانيم الثلاثة داخل ذات صلاح الزين، حاضراً بشدة، ليلتقط منه الراوى ـ ثانى هذه الأقانيم ـ الخيط، ثم يهجس: (اصبحت اشبه ظهيرة بلاطقوس، ومطارات بلا اصدقاء).

ومن خلال تلك الشعرية، فإن المجموعة تهدم احد الثوابت المستقرة داخل الذاكرة الثقافية السائدة، وهى أن القصة تنتمى إلى الواقع، وبالتالى فهى تشير إليه. إن اقتراب الشعر من اللغة النثرية، واقتراب القصة من اللغة الشعرية، إنما هو مؤشر على ان الحدود بين الأجناس الادبية لم تعد فاصلة، بقدر ما اصبحت وهمية. فهل نحن نقترب من الدخول فى عصر جديد، يسود فيه نوع ادبى واحد تندرج بداخله كل الفنون القولية؟ ■

عبد العزيز موافى

فرنسا

حول مفهوم السينما الاستعمارية

لم يكن مولد السينما حدثاً تافهاً فى التاريخ، حيث ظهرت، فى نفس الوقت، بمعظم الدول الصناعية التى أصبحت تقتسم العالم (بواسطة الغزو أو التسلط الإخطبوطى)، وبالتأكيد، تعاصر كل اختراع يساعد على تطورها وتقدمها سواء كان فردياً (الطائرة...) أو كان ناقلاً للمعرفة (المذياع، الهاتف...).

لذا اتحدت الأكوان المتناثرة، فى هذه اللحظة من عصر النهضة، مثلما قال بول ڤاليرى: «زمن العالم المنتهى يبدأ...». إذن، لم تكتف الرأسمالية بالعمل على التقارب البسيط بين الإقطاعيات المحلية، بل راحت تعمل على السيطرة على النظام العالمى.

فى هذا الشكل الاستغلالى، كانت اللفظة اللاتينية Colonia غير محددة، ومن خلال روبير Robert (صاحب القاموس الفرنسى الشهير إلى اليوم باسمه ـ المترجم). اتضحت كل معالمها وخواصها: مستعمرة Colonie فى ١٣٠٨، استعمار Co-lonisation فى ١٧٦٩، استعمارى Colonial فى ١٧٧٦، يستعمر Coloniser فى ١٧٩٠، مستعمر Cole Nisateur فى ١٨٣٥، وأخيراً حركة استعمارية Colonialisme فى ١٩١٠.

بداية، كانت هذه اللفظة تعنى مجموعة من اللاجئين بإحدى الدول، ثم تطورت إلى كونها «نظاماً للتوسع الاستعمارى».

وهنا بعد الموجة الثانية للتوسع الكولونيالى، ولدت السينما بسبب الحاجة العلمية والترفيهية، أى لتلبية رغبتين: حاملة معرفة حقة لرؤية متعمقة لحال السكان الأغنياء، وكانت هذه هى الأفلام ذات الرؤية الإثنوجرافيكية، أو عارضة لمشاهد «تصويرية» لشتى البقاع المصدرة للمنتجات بشكل مفعم، وأحياناً القوى العاملة، وهذه هى الأفلام التى تصور المخيلة الأوروبية فى هذه البقاع.

وبذلك نستكشف بدايات عرض «السينما توغراف» فى العالم على الشاشة الأوروبية، حيث قدمت مؤسسة «لوميير» Lumière فى عام ١٨٩٧: «السوق العربى»، «ميناء الجزائر»، «شوارع تلمسان»، «حراس الباى»، و«سوق الجمال فى سوسة»... وبالتالى، لن تنتهى هذه النوعية إلا إذا صنع الأحرار تاريخهم الحى من مشاهدتهم الحية: هى نقلة معاصرة لرغبة قديمة نجدها عند الفنانين والأدباء الشرقيين، الذين يتابعون تطورات السينما النيو ـ كولونيالية: «حريم»، «خارج إفريقيا»، «ساچان القوى»، و«سقوط الآلهة».

وبرغم ذلك، كان الاستعمار موجوداً قبل ظهور السينما توغراف، لأنه استطاع بثقة ترجمة معرفته الجارية على الشاشة، إذ استطاع التلفاز عرض كنه الشعوب القاطنة من باريس إلى داكار. وفى هذا، تعطى فرنسا أبلغ الأمثلة، فالمغرب موضوعها المفضل، علاوة على إفريقيا السوداء: «إنسان النيجر» أو «الرحلة الصفراء»، تليها إيطاليا فى المرتبة، ويظهر هذا جلياً فى الأفلام التى مجدت التوسعات الموسولينية، ثم لندن عبر «زولتان كوردا» وأفلامه المجسدة لأفكاره: «الرجل الفيل»، «يقظة الهند»، «أربع ريشات بيضاء»، «صحراء»، و«كتاب الأدغال».

باللجوء إلى المدونات القديمة، انكب القليلون على صنع سينما المغامرات الأجنبية لإعادة النظر فيها (على سبيل المثال نجد «فرسترلانج» فى فيلميه: «الضرائح الهندوسية»، و«نمور البنغال» برغم وجوده خارج الدائرة الاستعمارية)، وأحياناً، يشيح البعض وجهه عن الريح كما فى الأفلام التقدمية: چان ـ بنوا ليى فى فيلمه: «إيتو» Itto الذى سادت أحداثه العقلية الأبوية.

أما مدينة هوليود فقد وضعت فكرة الأفلام الآتية داخل الإطار الاستعمارى مثلما فى: «الجزائر»، «القلعة»، «ابن الشيخ»، «المغرب»، «قطار شنغهاى»، سلسلة أفلام «طرزان»، «ثلاثة من البنغال»، «حديقة الله»، «قسمة»، و«كازابلانكا»، ويخرج عن نطاقها بعض أفلام الوقائع

التاريخية: «أرض الفراعنة» أو «٥٥ يوما فى بكين».

فى حالة التواصل مع أى فريق عمل غربى قادم من هوليود، نجده لا يتحدث سوى الإنجليزية، ولكنه يفهم جيدا مايريده، حين يتطرق الحديث حول الكتب المقدسة، وهذا نجده فى فيلم: «الوصايا العشر» الذى أوقعهم تحت طائلة الرؤية المتعجلة غير المتأملة، مما أدى إلى احتياج جهود «رجال الإطفاء» لإزالته، إذ سيخمد أثر كل الأفلام القريبة أو البعيدة، التى تتجمع تحت نطاق الطابع الاستعمارى، ونضيف إلى ذلك سلبية السكان الوطنيين (الذين لا يقومون سوى بالعمل المجهد) وثقافتهم (الغربية).

لم يكن الجنوب أو الشرق جديرين بإنتاج المشاهد التى توضح نمط الصناعة: بحر، حرارة، صحراء، مآذن، نساء منقبات، أعصاب باردة، أفريقيون عراة أو شبه عراة، جمال، جوقة شرف، مخدرات، أموات غرباء... تلك الخواص تشكل وضعية الفيلم الاستعمارى ولا تعطى «مثالاً أيديولوجيا ملتزماً»، ولا تصبح - على أى حال - مختلطة بأسلوب الفيلم الدعائى، وإن أخذت حيزاً كبيراً من بنية الفيلم.

تمثل الرواية الشعبية منبعاً وحيداً ومفضلاً للفيلم الاستعمارى، إذ تفضل مواضع الدسائس من طنجة إلى كليشى Clichy، ومكانة الأمراء عن المتعطلين، ومرحلتى الشباب والمراهقة عن حالة «الفقر المدقع».

كل هذه الاختبارات رصينة وليست محايدة، فالحكم على فيلم: «الدورية المفقودة» باستعماريته، الذى يدعى أن العدو هو «العربى»، مَنْ لانراه طوال أحداث الفيلم، أو نتهم «استيير» أو «إيطالية فى الجزائر» بالعنصرية علينا - قبل كل شىء - معرفة كون هذه الأفلام قد أنتجت تحت نفس الظروف التى تمليها استعمالات هذه الأماكن العامة، فهى الإطار المحدد لوجود السينما الاستعمارية، ولكن «المنهج» التحليلى هو المحدد لإمكانية الحكم على الفيلم الاستعمارى.

وبنظرة تاريخية، سمحت السينما لمئات الملايين من الناس بحرية التعبير لتستطيع بواسطتها كشف واقعية أرضهم، حياتهم وثقافتهم.

وباستثناء بعض البلدان ذات الكثافة السكانية العالية، وبالأخص المستعمرات البريطانية، نجد أن الهند تمثل حالة مثلى للارتباط بين هذه الدعاوى الغامضة، برغم الإشاعات المروجة لوجود سينما هندية ضخمة، أما بشأن وجود إنتاج محلى بكل من آسيا وأفريقيا، فنجد أن الوضع مقلق، وهذا كان قبل الاستقلال، وفى الأفلام «بارود»، «نار»، و«استغاثة البلاد» برغم التضحيات التى قدموها للفرنسيين، إلا أنهم أرخوا صفحة متواضعة لبلادهم فى تاريخ السينما.

استطاعت بعض الأفلام أن تكون واضحة، تحت الدعاوى العينية للسينما الاستعمارية، ولكنه قد يكون إنتاجاً شبه ساحق حينما نغلفه بالنتاجات الأخرى المتخصصة، ومع ذلك لايمكن مقارنته فى ضوء الأسماء اللامعة من الأفلام المنتجة فى كل حقبة جديدة، من خلال سينما جزائرية، أو كوبية، أو من ساحل العاج... وهذا يمثل نقصاً رهيباً يصعب تداركه.

كلمة أخيرة، فى السينما الاستعمارية، نذر كل من العربى أو الشرقى أو الإفريقى، للقيام بأدوار تعود على الاستعماريين بمنافع عديدة مثل القيام بأدوار الخائن المراوغ (انظر: «السريَّة البيضاء» و«ملكة إفريقيا»)، ولم يكن وضع المرأة، فى رؤاهم، أفضل، فهى ليست إلا مصدراً للمتاعب وسبباً للانفصال مع الغرب، وفاقدة للإحساس بالخطر أو بالأمل... لذا يجب العمل على إنقاذها من آلاف المخاطر بأى ثمن.

جملة القول، السينما الاستعمارية تزعج «فكرياً»، حتى إذا أحببتم نتاجها «فنياً».■

چان روى

ترجمة : **أحمد عثمان**

اليابانيا

«فان كوخ» ويوتوبيا اليابان

في «هامبورج» الألمانية يحمل عنوان «فان كوخ» واليابان والمعرض يحكى قصة فان كوخ مع اليابان التى هى قصة خيبة إنسانسة قبل أن تكون شيئا آخر.

يقام الآن معرض ضخم فى مدينة

ذلك ان محاولته لتحويل كل ما هو مشرق، ومعروف ببساطة عن هذا البلد البعيد، ناسه وفلسفته للحياة، قد ذهبت سدى، لقد خاب، بل فشل فى تحويل تلك اليوتوبيا إلى واقع فى البلدان الأوروبية، قبل أن يكون ذاته قد بدأ معها بشكل صحيح: بهذه الجودة والمثالية التى كانت قد تشكلت فى ذهن الرومانسى الحالم فإن كوخ عن طريق قراءته للكتب والمخطوطات التى كانت تتحدث عن الفن اليابانى والتى جمعها مع أخيه تيو وليعرضها معه تباعا فى باريس فى ثمانينيات القرن التاسع عشر، حيث أوروبا التى كانت سائرة فى طريق التصنيع مع نتائج هذا الطريق الاجتماعية والثقافية - التى لم تهتم باستيراد الطريق اليابانى. كان هناك - فى أوروبا - ما يكفى من المشاكل، ولكن فان كوخ كان يهرب من تلك المشاكل متعمداً.

إن مغزى يوتوبيا فان كوخ اليابانية يجسدها المعرض القائم بهذا الخصوص عن الرسام فى هامبورج والذى سيدور فى المدن الألمانية الكبيرة الأخرى.

إن اندهاش فان كوخ الشاب لكل ما هو يابانى كان يتصاعد بخط متواز لقناعته بانه خلق ليكون رساما، ببطء ولكن دائما. سلفا وقبل ان ينتقل فى عام ١٨٨٦ إلى أخيه في باريس، كان فان كوخ قد قرأ روايات الأخوين كونكور ورواية اليابان مدام كريسانتيم للكاتب بيير لوتى. حتى مشغله الصغير فى انتبير ين كلن قد زينه ببعض قطع الحفر على الخشب اليابانية مع صور الحياة اليومية اليابانية.

ولكن مع أخيه فى باريس والذى سيتحمس هو الآخر كأخيه الرسام إلى مشروع اليابان تكبر المجموعة التي سيجمعانها معا لتصبح ٤٠٠ صورة ومخطوطة والتي سيعرضانها معا أيضا فى المقاهى الباريسية المحيطة ببوليفار كليشى. إن ما يجب ذكره بهذا الخصوص هو أن الصور اليابانية التى كانت تجسد الحياة اليومية فى اليابان، الطبيعية، المحظيات، المصارعين كانت فى رواج مطلق فى ذلك الوقت، إذ كانت تدخل فرنسا بصورة كبيرة عن طريق السفن التجارية. وبالامكان القول إن شبحا كان يدور فى باريس القرن التاسع عشر، اسمه اليابانية، ولكنه شبح مسطح. لقد شذ بالطبع عن تلك القاعدة الانطباعيون. إذ وجد هؤلاء فى الصور اليابانية اندفاعة جديدة. ومن تلك الدفاتر التي كان يروجها تجار الفن، خلق الانطباعيون ما كانوا يحتاجونه فى رسومهم: بساطة التصوير، التجسيد المسطح للفراغ، وخصوصية اللون. إن كل تلك المزايا صاحبت الانطباعيون طوال مسيرتهم الفنية.

إن فان كوخ ووفق اعترافه فى رسائله إلى عائلته نقل إلى لوحاته قبل كل شيء تلك الآفاق التي كانت تسند وتقوى تصوراته الإنسانية. إن إصطلاحات مثل «أخوة، تضامن، جماعية، بساطة، تناغم إنسانى» كانت تكون بالنسبة إليه العلامة الجوهرية لليابانية. والتي لم ينقطع عن ذكرها فى رسائله. لقد جرؤ فان كوخ على استنساخ بعض الرسوم اليابانية مباشرة. كما هى الحال فى ثلاث لوحات زيتية مرتفعة الشكل والتي استنسخها مباشرة عن حفر يابانى على الخشب حتى نراه يضيف إليها خطا يابانيا دون معرفته لما يعنيه، هكذا على هواه.

صورة أخرى تدل بوضوح على التكنيك اليابانى، وهي البورتريه الذى عمله لصديقه تاجر الألوان بيير تانكونى. إذ لم ينس أن يظهر الجدار - الذى كان خلفية لصديقه - مزينا برسومات يابانية.

للأسف تعلق الصور اليابانية الأولى وتبنياتها من قبل فان كوخ فى طوابق منفصلة عالية الضوء، بينما الحساسية الضوئية العالية للمطبوعات فى عظمتها اللونية تتطلب ضوءا منخفضا. بالرغم من ذلك استطاع المعرض بما يعرضه: ٤٠ لوحة زيتية، ٣٠ تخطيطا وما يقارب ١٠٠

مطبوعة يابانية مختارة، استطاع ان يوصل ماتمناه فان كوخ نفسه من اليوتوبيا اليابانية بوضوح، ستجد المحاولات تلك الوحدة والهدوء التي التمسها الرسام (غير الناجح!!) نفسه من خلال التخطيطات وبالتالي اللوحات في هولاندا وبلجيكا آنذاك. حتى في باريس التي كان يدور بها شبح اليابانية لم يجد الرسام تحقيق ما ينشده، لذلك نراه يعلم اخاه في إحدى رسائله وبخيبة انه يريد تاسيس يابانه الخاصة في جنوب الاقليم. ثم نراه بعد ذلك ايضا يدعو زملاءه الرسامين إميل برنارد، باول غوغان ليؤسسوا معا في «البيت الاصفر» الذي اجراه خصيصا عند قصر لامبرتيني في اليز جماعة اخوية فنية علي هدى الطريقة اليابانية المثالية. وغوغان الذي كان مفلسا بشكل مزمن نراه يقبل العرض ليس لقناعته بمشروع فان كوخ وإنما اكثر لامله بالحصول على الدعم المالي والمساعدة من قبل تيو الذي كان يتحمس لكل مشاريع اخيه. وفي اكتوبر عام ١٨٨٨ ياتي غوغان إلى ارليز. ولكن بعدها باسبوعين يتخاصم الرسامان المتحمسان، بحيث إن فان كوخ يهدد صديقه بموسى الحلاقة،والتي سيقطع اذنه بها في النهاية. في البورتريهات المشهورة لفان كوخ هو تصويره لنفسه علي هيئة كاهن ياباني. لم يكن تاثير اليابان كبيرا في رسم آخر كما هو في هذا البورتريه إذ يظهر فيه حاسر الراس، اقرع . لقد عمله عندما كان له ٣٥ سنة من العمر، في ارليز. حتى عينيه رسمهما على شكل لوزتين، كما هو شكل العيون اليابانية. من الملفت للنظر انه كان قد رسم البورتريه علي شرف مجيء غوغان، لذا نراه يمحو الإهداء الذى خطه علي حافة اللوحة (إلى باولي). ولكن رداً طبيعياً على خيبته من فشل مشروعه اليوتوبي عن الأخوة اليابانية والذى لم يتبق منه سوى وهم.

إن اللوحات التي كانت ستغني المعرض كانت غائبة لوجودها في فوج ارت موسيوم - جامعة هارفارد والتي لا تعيرها الجامعة بسبب رقتها والخوف عليها من ان تتحطم. عوضا عن ذلك يشاهد المرء في المتحف تلك الكتب والمطبوعات التي سحرت الرسام بفتنتها لدرجة ان الرسام كان يجد في نفسه الكفاءة لنقل مضامينها بحب إلى عالمه الفني.

بعد خمسة أشهر من بورتريه الكاهن الياباني، وبعد فشل يوتبياه اليابانية نرى فان كوخ يسلم نفسه (طواعية!) إلى بيت المجانين في سانت ريمي دى بروفينسي. وفي رسائله المتعددة التي كتبها قبل وفاته في مارس ١٨٩٠ تغيب باستمرار كل، الاستشهادات الخاصة باليابان. ولكن في مئات الصور التي ستنشا بعدها لم يكن من الصعب ملاحظة رؤية التاثير الياباني عليها■

نجم والي

انجلترا

الكاتبة

صدر العدد الأول من مجلة «الكاتبة» الشهرية الثقافية من لندن ويرأس تحريرها الشاعر نوري الجراح، وتلتف من حولها نخبة من كاتبات وكتاب العالم العربي، وشعارها «مغامرة المرأة فى الكتابة، مغامرة الكتابة فى المرأة».

فى العدد الأول من «الكاتبة» نصوص قصصية ومقاطع روائية وقصائد ومقالات وبحوث وآراء ونقد كتب لـ ٣٨ كاتبة وكاتباً من اثنى عشر بلدا عربيا هى: لبنان، مصر، سورية، فلسطين، تونس، العراق، الامارات، السعودية، السودان، الأردن، قطر والسودان.

فى (بيان «الكاتبة») نقرا أن المجلة «تتبنى نشر كتابات ادبية وفكرية، وإطلاق سجالات مفتوحة تجمع الآراء المتباينة على قاعدة التسليم بمبدأ الحق فى الاختلاف، وتتجاوب مع الرغبة فى مقاومة واحدية التفكير فى الكتابة والسلوك». وانها «فى ظل غياب كلي لمنبر ادبى حر يعنى بإبداع المرأة، وبالكتابة المتمحورة حولها، تطمح «الكاتبة» ان تكون ارض اتصال وتواصل وفضاء يستقطب نساء يدفعن بالكتابة نحو طليعية الكشف المتحرر عن الذات، ونحو ذاتية غير مشروطة، وغير مقيدة، إلا بمقياس الجودة الفكرية والجراة الجمالية، وتستقبل ايضا نتاجات كتاب ومبدعين يتشوقون إلى هذه المغامرة، ويتحمسون لها».

والتزاما من المجلة بما جاء في بيانها الذي نشر في وقت سابق، فقد استقبلت على صفحاتها نتاجات اقلام عربية مهاجرة واخرى مقيمة فى الأوطان، فى سعى منها لتكون منبراً يثير النقاش حول الانوثة والمراة عبر مختلف القضايا الفكرية والجمالية المتصلة بالكتابة والحرية والاختلاف والحقوق الفردية والاجتماعية، والتطور والحداثة، ونقد المجتمع الذكورى.

و «الكاتبة» لا ترى فى نفسها نقطة بداية، وإنما هى كما جاء فى بيانها محاولة «لاستئناف مشروع نقدى وجمالى يندرج في تراث عربي تنويري طويل الأمد لم تتوقف محاولات تهميشه» وبالتالى فهي «تلبي حاجة حضارية ملحة فى مواجهة زمن مزدوج البشاعة لا يقترح فيه من بديل عن الاستبداد سوى فكر القطيعة مع العصر والمستقبل».

كتب جورج طرابيشى «صورة (الآخرى) فى الرواية العربية، وهو بحث ريادى فيما يطرحه ويراه من خلال رواية «اصوات» لسليمان فياض، متوصلا إلى ان الروائى يقلب مقاييس الرؤية فى رواية شرق - غرب عندما ينتقل بنموذجه من نقد الآخر إلي نقد الذات لان رفض «الآخر» لديه، يعادل موت الذات.

صبحى حديدى يتقصى الشيقْ «مادونا اغراء الجسد ما بعد الحداثى» السجال الفكرى الدائر فى اميركا حول ظاهرة مادونا. هناك من يرى انها نجمة طليعية «اقحمت ثقافة الهامش فى ثقافة المركز»، ومن يرى انها «الشكل الاكثر وضاعة وانحطاطا للثقافة الشعبية»، حيث استهلاك الجسد فى لعبة الإغراء وتعميم الشذوذ الجنسى.

اروى صالح، كتبت فى «المثقف عاشقاً» نقداً لشخصية المثقف العربى فى موقفه من المراة.

صبرى حافظ يكتب فى مقالته: «فى نقض بنية الفكر الأبوى» النظرية النسوية الحديثة فى العالم، من خلال ابرز تياراتها وممثليها.

منى حلمى كتبت فى «هى التي كتبت» حول مصطلح الأدب النسائى والكتابة النسائية وهى تتساءل: اهو فخ مرسوم للمراة، من قبل نقاد الثقافة السائدة.

سلفيا نف (وهى كاتبة سويسرية) كتبت بحثاً حول الفنانات التشكيليات العربيات ودورهن فى التاسيس لفن اللوحة من خلال جانبية سرى وهيلين الخال وانجى افلاطون وسلوى روضة

الإشارات والتنبيهات

شقير ونزيهة سليم وتمام الاكحل وعفت ناجى وغيرهن. وترى الباحثة ان رسامات العالم العربى اليوم ينجزن اعمالا رائعة فى ظل تجاهل نقدى صريح.

فاطمة احمد ابراهيم، رئيسة الاتحاد النسائى العالمى، كتبت شهادة فى «المراة والدين فى السودان» حول اوضاع المراة هناك، وترى ان النساء السودانيات الضحايا الأول لـ «الدولة الاسلامية» والحرب الاهلية فى الجنوب. فقد رجعن إلي الحبس فى البيوت بينما «لا يحظر الإسلام على المراة العمل السياسى، ولا يحرمها من حقوق مساوية للرجل».

سهير سلطى كتبت فى «الكتابة والقمع» حول محاكمتها فى الأردن على كتابتها واستعمال سيف الفضيحة الأخلاقية ضدها، بينما تمتلىء الأرصفة ومساءات البيوت الفاضلة بكل ما هو رخيص ومسىء للإنسان!

رنا قبانى تعترف بان «الغرب يرفضنى والأصوليون ايضا» ! وترى ان «سلمان رشدى احمق ولا اريد لخيالى ان يكون استفزازيا كخياله». وتبدى قبانى رايها فى استعلائية الثقافة الغربية فى موقفها من الثقافات الأخرى، ومنها الثقافة العربية، وتعتقد ان الغرب اصولى وان ليبراليته لديها محاكم تفتيش، وانه لو افتتحت افران غاز اوروبية فى المستقبل، فلن يكون ضحاياها غير المسلمين. وتعتقد ان شروط صناعة مثل هذه اللحظة الماساوية قائمة الآن فى اوروبا.

فى القص والسرد: نصوص من حنان الشيخ «المقعد الساخن»، هدي بركات «حبات المشمش»، سالمة صالح «قصة حب شرقى»، سلوي نعيمى «الملائكة»، نجوى بركات «نافذة معلقة فى الهواء».

في الشعر قصائد من دانييل صالح «جنون نحيل»، فوزية ابو خالد «ماء الهزيمة»، الهنوف محمد «فاكهة الموت»، مها خالد «الهواء الاكثر عتمة»، عائشة ارناؤوط «الافق العامودى».

تميزت المجلة بعدد من المزايا كتبت فيها:

(اصوات): هدى بركات (لبنان)، «ذكورة وانوثة»، صافى ناز كاظم (مصر)، «

يا ايها الإنسان» لينا الطيبى (سورية) «منطقة ثالثة».

(شرفات): نهى رضوان (مصر) «١٠١= ابراهيم»، زكية مال الله (قطر) «لكى تكون من النساء»، هدى بن غشام (تونس) «الحب كله».

(تجارب) : اهداف سويف «خوف من النسيان».

(رجال داخل النص) هاديا سعيد «قرط لا يليق باحزان حزيزان».

(المفكرة): فاطمة موسى محمود «اوراق شخصية ـ بيت صغير فى شارع محمد على».

(مشاهدات): مى غصوب «رحلة فى ابداعات مدينة خارجة من الحرب».

(عودة النص): الشيخ عبد العزيز الثعالبى، «رفع المسلمات عن حجاب المسلمات» وهو نص فكرى حول تحرر المراة كتبه العلامة التونسى فى العام ١٩٠٦، واستند إليه بورقيبه فى صياغة الفقرات المتعلقة بالمراة فى الدستور التونسى.

فى زاوية «كتب» كتبت اهداف سويف (البرلمان المحتجب) حول كتاب فاطمة المرنيسى الجديد «الملكات المنسيات فى الإسلام». وكتبت سمر الأمين «طغيان شخصية الرواية» وهى تساؤلات حول «ماذا تكتب القاصة العربية الجديدة اليوم» من خلال ثلاث مجموعات قصصية لثلاث قاصات عربيات شابات.

وكتب الناقد الموسيقى محمد حجازى «وراء الموسيقى» حول كتاب شهرزاد قاسم حسن «دور الآلات الموسيقية فى المجتمع التقليدى العراقى».

وكتبت بثينة هلال «الوجه المشرق للجنون» حول كتاب «خطاب الجنون فى الثقافة العربية» لحيان السمان.

فى «ثمانون» وهى الصفحة الأخيرة فى المجلة، كتبت الروائية الفلسطينية ليانة بدر «خفة الفهد وجراة النمرة»، ورقات من دفتر شخصى حول الشرق والغرب والكتابة والأنوثة والحرية . ■

على أحمد

إيطاليا

مهرجان السينما التسجيلية فى فلورنسا

فى الخامس من ديسمبر الماضى أسدل الستار الختامى لمهرجان سينما الشعوب التسجيلية والقصيرة الثالث والأربعين الذى بدأ فى السادس والعشرين من نوفمبر، وانتهى بالعرض الأول لفيلم «فى كالابريا» تقديراً للمخرج الإيطالى فيتوريو دى سيتا بعد غياب عن الحقل السينمائى دام أكثر من١٢ سنة.

فيتّوريو دى سيتا، أحد أساتذة السنما التسجيلية الإيطالية ما بين الخمسينات والسبعينات.

فى عام ١٩٨١ كان قد انسحب من ميدان العمل السينمائى وعاد للإقامة فى بيته فى إقليم كالابريا بأقصى الجنوب الإيطالى مصرحا بأن الداعى وراء ذلك هو: « رعاية شئونى العائلية، وإعادة بناء وجهة نظرى إزاء الواقع».

كان يشعر حينئذ بأنه لم يعد لديه ما يقال: «كان معين أفكارى قد نضب، هذا هو كل ما فى الأمر. ثم هناك حقيقة أن العمل بالسينما يستهلك من يزاوله بالالتزام المسئول الواجب، متمسكا بالأخلاقية فى استخدام قدراتها على الإيحاء الخفى. مازالوا يتحدثون اليوم عن ضرورة التخصص، حتى فيما يتعلق بحرفة القتل المأجور، دون الالتفات إلى المعنى الحقيقى للتخصص: الاعتناق الكامل لفكرة ما، لعقيدة ما، بل وأكثر من ذلك لرؤية محددة للعالم. إن وجهة النظر المحايدة ليست إلا ضربامن الخداع، خاصة فى عمل مثل عملى، حيث يؤدى تحريك آلة التصوير لبضعة سنتيمترات لا أكثر إلى تغيير الرؤية بالكامل».

إن أسلوبه فى العمل هو: «لملمة التفاصيل من هنا وهناك، دون معرفة ماأريد بشكل واضح. لكنى أعرف جيداً ما لاأريد. ثم أترك الأشخاص يتحركون ويتصرفون أمام عين الكاميرا بصورة طبيعية». وهذا مافعله فى فى كالابريا التى أنتجته القناة الأولى بالتليفزيون الرسمى الإيطالى Rai-uno بالاشتراك مع شبكة «الخمسة نجوم» الخاصة العاملة فى كافة مناطق إيطاليا.

ويشرح: «لقد حاولت أن أخرج فيلما بسيطا للغاية، لاعتقادى أن السينما لابد لها من أن تضطلع بواجب اجتماعى، وأن تتمكن من إعادة الإحساس بالهوية الذاتية للأشخاص هذا هو الدافع الأول وراء فى كالابريا: انعدام الإحساس بالهوية التى يعانى منه الجنوب. أضف إلى ذلك أنه قد صدمتنى تلك القبة من الاحتقار والجهل والتحامل المخيمة على كالابريا، وذلك الشعور بالاستعلاء الذى يشعر به المجتمع المتمدين فى مواجهة البلاد الفقيرة، بينما لم تخلف أسطورة التقدم فى الجنوب سوى الأعطال وفقدان الوهم. لو أرادت اختصار معنى هذا الفيلم لقلت إنه يتناول العلاقة بين النظامين القديم والجديد من وجهة نظر بلد متخلف يمثل جميع الدول المتخلفة فى العالم. وتعليقى المصاحب للفيلم يعبر عن موقفى بهذا الخصوص».

كانت نظرته أكثر نعومة عندما كان يصور أفلامه الأولى فى صقلية وسردنيا قبل أربعين سنة، أما الآن فقد تغيرت، وهو لايخشى أن يعتبره أحدهم واعظا أخلاقيا: «كانت أعمالى الأولى مثل أيام السمك السيوف Lu tempu di il pisci spata، خالية من التعليق المصاحب كما لو كانت تتضمن نوعا من الحنين المستسلم لعالم لم كان قد حكم عليه فعلا بالاختفاء. وقد كنت فى حاجة إلى وقت طويل حتى أفهم أنه لو كان مقدرا على المهن الحرفية بالزوال ـ تلك المهن التى تأخذ من أشكال الحضارة أعمقها وأسماها، والتى كانت نتيجة لتراكم التجارب عبر آلاف السنين ـ، فمن واجب الجميع الدفاع عنها، أو التعرف عليها على الأقل. أنا أشعر أنه قد تم القضاء بطريقة سطحية على مجموعة من القيم فى الجنوب من خلال سيطرة الآلة وأكذوبة الرخاء، وأنه لم يحل محلها إلا الخواء. أذكر أنه عندما ذهبنا لتصوير عصابات أورجوسولو فى سردنيا لم يكن هناك وجود بعد للمتشردين، ولو حدث أن ظل أحدهم بالميدان حتى ساعة متأخرة اصطحبه أحد السكان لا ستضافته بمنزله. أرجو أن يكون واضحا أننى لا أمجد هنا الحضارة الريفية عن تعصب، لكننى أدعوكم للتأمل: هل كان من الممكن الوصول إلى ابتكار غرفة الإعدام بالغاز دون ظهور مجتمع الآلة؟».

الإشارات والتنبيهات

والآن؟ «الآن قد عادت إلى الرغبة فى العمل.. فى كالابريا او فى روسيا لايهم. إن العالم ملىء بالمناطق المظلمة التى تنتظر الكشف عنها، وبالحقائق المحتاجة إلى التحقق منها».

وقد منحت هيئة التحكم - المكونة من جون ارشر، وجان بيير جورين، وروولف دى هير (٢) -، الجائزة الأولى للمخرج باول باوليكوفسكى Pawel Pawlikowski - المولود فى وارسو ١٩٥٧ - عن فيلمه ملاحم صربية Serbian epics.

١٦ مم الوان ٤٠ ق، إنتاج إنجليزى ١٩٩٢، حصار الصربيين لسراييفو، دخول الكاميرا لاول مرة فى معسكر صربى، حيث يقدم لنا قائد الكتيبة جيشه وشعبه وتقاليده، فى قصة قبلية يبدو كانها تجرى فى العصور الوسطى، تدعو إلى إعادة النظر فى المفاهيم الإثنية العرقية المتعصبة وفى نظام الدولة / الأمة ذاته؛ وجائزة افضل بحث للمخرجة شانتال اكيرمان Chantal Ackermann — المولودة فى بروكسل ١٩٥٠ - عن فيلمها شرقا D'es.

١٦ مم الوان ١١٠ق، إنتاج فرنسا ١٩٩٣، مشاهد حياة يومية ومناظر طبيعية من شرق المانيا حتى اوكرانيا وروسيا فى رسالة مطولة بالصور تظهر مشاعر الحب الموجهة نحو إيقاعات وعادات «العم القديم»؛ وجائزة تقدير - غير متوقعة - لافضل فيلم «انثروبولوجيا وصفية» للمخرج الإيطالى المبتدئ - المولود فى إرتريا ١٩٦٣ - جانفرانكو روزى Gian-franco Rosi عن فيلمه المراكبى Boatman، من تصويره.

١٦ مم اسود × ابيض ٥٦ق، ناطق بالإنجليزية والهندية والإيطالية، إنتاج إيطالى / امريكى ١٩٩٣، المراكبى فى نهر الجانج يصحبنا فى رحلة نرى الهند من خلالها ضاحكة، واحيانا مضحكة، ترضى إنسانيتها الهادئة الشرهة الجميع: السائح وابن البلد معا).

وقد عرض المهرجان حوالى ١٢٠ فيلما، منها ٦١ فى إطار «العروض الاساسية»: المسابقة، السينما والفن الوثائق، الأفلام القصيرة، الأحداث الخاصة؛ و ٩ فى إطار «العرض الاسترجاعى - Retrospettiva»: السينما فى ايامنا؛ و ٢٤ فى إطار «شاشة الموسيقى» ،، فى إطار الأفلام «الاثنو - انثروبولوجيا»؛ و ١٠ فى «الزاوية التقديرية» للمخرج جان روش (٣)؛ وقد عرضت موزعة على: سينما اتيله الفييرى، وسينما جولدونى، وسينما سباتسيو اونو، وقاعة العرض السينمائى بالمعهد الفرنسى التى استضافت ضمن عروضها فى إطار «العرض الاسترجاعى» فيلم «يوسف شاهين واعوانه» إخراج جان لوى كومولى Jean Luis Comolli، ٥٣ ق، إنتاج فرنسى ١٩٩٢ (لقاءات المخرج المصرى يوسف شاهين - معروف ومحبوب ومحترم فى إيطاليا ايضا - بالسيناريست رفيق الصبان، والكاتب محمد سيد احمد، ومركبة الأفلام رشيدة عبد السلام؛ حيث نتعرف على اسلوبه فى التعامل مع ممثليه، ومفهومه عن السيناريو، ثم مواقفه الملتزمة كمثقف وسينمائى).

ورغم الانشغال العام بالجو السياسى فقد نجح المهرجان هذا العام فى جذب الجمهور المتحمس على الأقل، ونال استحسانه واستحسان النقاد معا، وهو امر نادر.

نظرة خاطفة على شاطىء سورينتو

اما المهرجان الذى لم يحظ حتى باهتمام النقاد هذا العام فقد كان مهرجان لقاءات سورينتو السينمائية الذى اختتم اعماله فى الحادى عشر من ديسمبر ٩٣، رغم تقديمه لبانوراما ممتعة من السينما الروسية المعاصرة. وقد صفق الجمهور لفيلم مياه محايدة Neitralnie Vode ١٩٦٤، للمخرج فلاديمير بيرينستاين تلميذ دونسكويى Donskoji، ويعالج باسلوب كوميدى ممتع علاقات المعسكرين فى جو الحرب الباردة. اما تلك الحديقة فى جوركى بارك Nieschkusni Sad للمخرج السوفيتى المقيم فى امريكا فيكتور جينسبورج فقد حظى باهتمام الموزعين لمواجهته لمشاكل البطالة والعمالة غير القانونية بقسوة وجراة على انغام الروك السوفيتى. ويصور فيلم ملائكة فى النعيم للمخرج المبتدىء يوجين لونجوين شباب السبعينيات المنعزل اليائس بطريقة اخشن مما قدمته السينما حول نفس الموضوع فى الثمانينيات. وقد غلب على الافلام المتقدمة - هذه وغيرها - الاهتمام بالحب وهجرة اليهود والموسيقى والجنس واسلوب السينما الأمريكى، وكانت السمة الظاهرة فى المخرجين الروسيين هو صغر السن نسبيا باستثناء بيرينستاين الذى امتنع عن حضور المهرجان شخصيا.■

المحمود إبراهيم

هوامش

١ — فيتور دى سيتا Vittorio De Seta(١٩٢٣) مخرج سينمائى إيطالى: عصابات اورجوسولو Banditi a Orgoso-lo ١٩٦١، نصف رجل Un uomo a meta ١٩٦٦؛ اخرج للتليفزيون" مذكرات معلم Diario di un maestro ١٩٧٢.

٢ - هيئة التحكيم: جون آرشر Joehn Archer: منتج ومخرج تسجيلى سينمائى وتليفزيونى اسكوتلندى؛ رئيس قسم «الموسيقى والفن» فى الـ BBC باسكوتلند. طاف العالم خلال عمله فى الأفلام التسجيلية وتعرف على العديد من الشخصيات اهمها جابريل جارسيا ماركوين. فاز عمله كمنتج (Is that all there is، من إخراج لندساى اندرسون) على جائزة خاصة من لجنة تحكيم مهرجان الشعوب ١٩٩٢، وجائزة افضل فيلم وثائقى فى مهرجان الأفلام القصيرة فى أوبسالا ١٩٩٣.

- جان بيير Jean Pierre Gorin: (١٩٤٣). ناقد وسيناريست ومخرج سينمائى فرنسى؛ اشترك مع جان لوك جودار فى تاسيس جماعة السينمائيين السياسيين المتطرفة «تزيجا فيرتوف» عام ١٩٦٨، واخرج من خلالها ثلاثة افلام: رياح الشرق ١٩٦٩، نضال فى إيطاليا ١٩٧٠، فلاديمير وروزا ١٩٧١. واصل - بعد حل الجماعة - التعاون مع جودار فى كله على ما يرام ورسالة إلى جين ١٩٧٢، وهنا وفى مكان آخر ٧١ - ١٩٧٧. يدرس السينما فى جماعة سان دييجو بكاليفورنيا فى امريكا من عام ١٩٧٥. عمل كمساعد مخرج مع كوبولا فى ابو كاليس الآن، وكتب سيناريو الولد للمخرج الفرنسى لوى مال.

يعمل حاليا فى السينما التسجيلية باسلوب جديد يهتم بالتفاصيل الدقيقة فى الحياة والعلاقات الاجتماعية: بوتو وكابينجو مسرات روتينية، حياتى المخبولة، رسالة إلى بيتر وقد عرضت جميعها فى مهرجان الشعوب فى السنوات الماضية.

- رولف دى هير Rolf De Heer: مخرج استرالي من اصل هولندى؛ فاز فيلمه الولد الشقى بوبى بجائزة لجنة التحكيم الخاصة بمهرجان البندقية الأخير، وقد سبق تقديمه فى عدد سابق من «القاهرة».

٣ - جان روش Jean Rouch: (١٩١٧). سينمائى فرنسى؛ أستاذ فى السينما التسجيلية الإثنولوجية انا مجرد زنجى ١٩٥٧، الحرم البشرى ١٩٥٩، وقائع صيف (بالاشتراك مع ف. مورين) ١٩٦٠، النمر Jajuar ١٩٦٥، واحدة واحدة ١٩٦٩، ديونيسوس ١٩٨٤.

عطايا الغرب المسمومة

مقابلة مع سيرج لاتوش

فى يتعلق موضوع مناقشة هذا العام فى الملتقى الدولى الثانى للفلسفة الاجتماعية بروح العطية فى قيمها المتضاعفة. وقد دام الملتقى الذى نظمته جامعة سباليرنو بالاشتراك مع المعهد الإيطالى للدراسات الفلسفية، ثلاثة ايام : من ٩ إلى ١١ ديسمبر ١٩٩٣. وربما بدا الموضوع وكانه امتداد لخداع حواديت اعياد الميلاد المجيد الطفولية التصالحية؛ لكن كلمة: العطية البريئة الأولى، يعقبها فى عنوان الملتقى الفاظ «العقد ىو اللتبذير» ونقد النفعية، وفى راى كاييه ولاتوش؛ » ان ضرورة الكلام عن العطية لا يمكن فى الواقع إلا ان ترتبط بنقد الاقتصاد الاجتماعى الحديث. وكعنصر فى المواجهة فإن العطية هى التى تقاس بالقدرة النفعية. ولكنها ايضا عنصر من عناصر الاستحالة، أو المحدودية، المعطاة لواقع يحكمه العقد - حسب راى جاراوتا الذى يحيلنا إلى ضرورة التفكير من داخل نظرية مناسبة عن الأنداد، كما قال فيرميانى إن حقيقة العطية المخادعة - من حيث كونها الهدية والسم فى الوقت ذاته - تكشفها ازدواجيتها اللغوية، كما يرى ماتساريلا. بل قد تصل العطية فى تناقضها إلى حد ان تاخذ شكل قربان التمتع بالحرية الشخصية الذى ترفعه الرعية للسلطان، حسبما ينبهنا إليه اوليفيرى وقد اختتم روبرتو إسبوزيتو اعمال الملتقى قائلا:

الإشارات والتنبيهات

امام تعقيدات مادة غامضة كالعطية فإن ملتقى الفلسفة الاجتماعية الإيطالى لم يتراجع للوراء خطوة واحدة خشية المواجهة، بل يطمع بالقياس إلى سلفه الفرنسى ان يمثل ازدواجية الحديث وان يحمل على عاتقه كل مايحويه من هموم)

لا يمكن لاحد بعد ان سمع سيرج لاتوش[1] يتكلم ان يتخيله فى حالة «غضب مفرط» . فالوضوح الفكرى ، والحماس للشعوب والثقافة وللاشياء ، هم اكثر مايميز هذا الفرنسى المتخصص فى مسائل العالم الثالث . وفى التقرير الذى تلاه بصالة قصر سرادى كاسانو (المقر النابوليتانى لندوة : «العطية ، العقد ، التبذير ، نقد النفعية») ، حول « العطية فى موريتانيا» ، ويصف الإيحاءات غير العادية للاطباق المحلية وللشاى بالنعناع، وهى عناصر لها معناها فى إطار النظم الاحتفالية والتضامنية المعقدة فى موريتانيا .

وقد أرجع بعضهم إلى ابحاثه النقدية حالة «الغضب المفرط» حول تغريب العالم، مستشهدا ببعض كتبه المبدعة نقد الإمبريالية، هل نرفض النفعية؟، تغريب العالم كوكب الغرقى».

وقد التقينا به اثناء الملتقى النابوليتانى وسالناه :

● ما الذى دفع بك إلى الاهتمام بمشاكل العالم الثالث؟

العلاقة بيننا قديمة، فقد دار بحثى للدكتوراه عام ١٩٦٦ حول «الإفقار العالمى» كنت ايامها ماركسيا، او ماويا على الأصح، وكنت اعتقد ان التناقض الرئيسى لم يكن بين البروليتاريا والبورجوازية، ولكن بين العالم الغنى والعالم الثالث. ولذلك فقد اردت ان اظهر انه كان بالإمكان التحقق على المستوى العالمى من الإفقار الذى تحدث عنه ماركس، والذى لم يتضح بصورة جلية فى البلاد الغنية سنوات السينيات

● تحدثت فى «تغريب العالم» عن غرب متعذر الوجود، لا يتطابق مع فكرة الشعب او الثقافة او العقيدة. ولكن، طالما ان للغرب شكلا من اشكال الوجود ايا كان، اليس من الضرورى الاتفاق على مصطلح ما ؟

اعتقد انه يمكن الحديث عن الغرب كالة تقنية وعلمية جبارة، لا يمكن تحديد اساسه الجغرافى الاصلى، لكن حدوده خلال الاحداث التاريخية اصبحت تصورية. إن ما يبدو لى اكثر اهمية هو تفهم منطق الديناميكيات الغربية، بدلا من إضفاء هوية على غرب محدد ندفع تحتها مرة اخرى ببعض الشعوب وبعض الاقاليم. ففى اعتقادى أن الغرب اليوم موجود فى كل مكان ولا وجود له فى اى مكان: إنه فى راسنا فقط فى خيالنا، يتضمن شعوبا لا نعتبرها غربية ، لكنها «تغربت» حتى النخاع، كاليابانيين .

واعتقد ان هذا المنطق الشرس، التقنى الاقتصادى معا، هو الذى يميز الغرب الحالى.

● فالغرب إذن يبدو لك كمساحة خيالية، معدومة من اية اراض إقليمية ter- ritorio خاصة، لكنها ذات منطق وقيم. انت ترفض فكرة إضفاء صفة الطبيعية على القيم الغربية، اى لا تعتقد انها قيم نشات فى ثقافات اخرى وإن كل مافعله الغرب انه ساعدها على البلورة. اتريد ان تحدثنا عن ذلك ؟

● إن هذا امتداد لحديثنا السابق. اعتقد انه يمكن التفكير فى الثقافة الغربية كضد/ ثقافة Anticultura سجينة الرغبة فى ابتلاع كل ماعداها. شكل من اشكال التناقض الذى يمكن مقارنته بما تمثله نظرية جوديل (٢) عند المنطقيين. ليس هناك وجود لكل ماهو كل . وبالمثل لا يمكن ان توجد ثقافة جميع الثقافات. لا يستطيع الغرب ، فى مشروعه هذا، إلا ان ينكر ذاته كثقافة وان يحطم كل الثقافات الأخرى، موظفا ذاته كعامل اجتثاث وعزل. هذا بالإضافة الى ان المطمح العالمى الذى اتخذ شكل الحقوق الإنسانية يستبعد الكائن الإنسانى الواحد المتميز. هذا هو ماحاول عرضه وهو مايتضح ، بصورة درامية للاسف فى تجبر التاريخ المعاصر.

● ا لان تتضح فعلا خصوصية ماترمى إليه. انت لا تستخدم الاقتصاد كمستوى مميز فى تحليل المجتمع، اليس كذلك؟

بالفعل، الاقتصاد فى رايى ليس اكثر من احد المظاهر، احد الابعاد المتعددة لنظام ثقافى واعتقد انه يمثل فيه كفاءته التقنية. ولكن هناك خصوصيات اخرى لها عندى نفس الأهمية، كحب السيطرة مثلا.

هل كانت، هذه الرؤية للاقتصاد . قد تحددت بالفعل قبل انضمامك للـ M.a.u.s.s (٣) ؟

الإشارات والتنبيهات

نعم . قبل تأسيس «الحركة» مع الين كايبه وآخرين، كنا أعضاء في: رابطة نقد العلوم الاقتصادية والاجتماعية» وكنا متأثرين بماركس، بنقده لنظام الإنتاج الراسمالى، لكننا كنا نرفض أيضا الاقتصاد كبعد أساسي للواقع اليومى المعاصر. كنا نتساءل حول أصل سيطرة هذا التصور الاقتصادى. ولهذا فقد استعدنا مفهوم كورنيليوس كاستورياديس للمؤسسة التصورية للمجتمع (٤). الاقتصاد وليس طبيعيا ولا معلومة رقمية. لا يولد الإنسان في الاقتصاد، وليس هناك وجود للاقتصاد عند الحيوان، فهو إذن شيء مبتدع يمثل إحدى خصائص العالم الحديث .

● لا يوجد للاقتصاد طبيعية. كل هذا يسمح باستيعاب إدانتك القاطعة للطاقة التدميرية في المشروع الغربي. في رأيك أن تخلف العالم الثالث يتمثل، قبل كونه نتيجة لتدخل الغرب، في النظر نحو الثقافات الأخرى الذى ينتج خواء ولامبالاة.

أليس كذلك ؟

بالفعل، وهى مسألة في غاية الأهمية. فهناك غالبا ميل نحو تقديم التخلف كمسألة قدرية. أنا أعتقد أن كل سكان البلاد المعزولة، كالنيبال مثلا، الذين عاشوا حقبة طويلة دون الاحتكاك بما يسمى الحداثة، ما كانوا متقدمين ولا متخلفين. كانت لهم ببساطة قيمهم الخاصة. ولكن ابتداء من سنوات السبعينيات تم الاتصال بينهم وبين بقية العالم. فاحتوتهم اللوائح والإحصائيات. وتم إخبارهم أنه طبقا لمعدلات اليونسكو تعتبر قيمهم الحياتية منحطة، ومستوى التنظيمات المدرسية والصحية متدهورة، وأنهم يعانون من نقص غذائى.

● وفقط عند هذه اللحظة التى علموا فيها بذلك، أصبحت هذه الشعوب متخلفة بالفعل..؟

نعم، لأنها أصبحت الطرف الأدنى في علاقة الاختلاف. وقد تحول سادة الصحراء والغابات إلى خرق بالية، وإلى شعوب ذات ثقافة غير شرعية بمجرد إعلامهم بتخلفهم. وبقبولهم النظر بعين «الآخر» بعين الغرب، لم يعد لديهم عيون لرؤية أنفسهم، ولا ألفاظ للحوار فيما بينهم، ولا أياد لعمل أى شيء. وقد حرموا أنفسهم بمحض اختيارهم من إمكانية الحياة بصورة كاملة، لا هى بالمتقدمة، ولا بالمتخلفة.

● عنوان كتابك الأخير هو «سفينة الغرقى» هل يدور حول أسطورة المجتمع الكبير الذى غرق؟

نعم، رغم وجود البلاد المتقدمة والمتخلفة معا على سطح نفس السفينة.

اعتقد أنك توجه الدعوة الى التخلى عن الميول اللاهوتية الكارثية المروعة وتنصح بانتظار شيء ما من طرف هؤلاء الذين يسميهم ليوناردو بوف « البرابرة الجدد» أليس كذلك؟

من الضرورى التخلص من هذه الأساطير المسيحية أو المانوية المستمدة من «سفر الرؤيا» . إن ما أبتغيه أنا ليس إنقاذ مجتمع محكوم عليه بالفشل ولا بناء مجتمع المستقبل..

إن تحلل المجتمع الكبير يحرر قوى اجتماعية جديدة ويجبر المنبوذين على تنظيم أنفسهم من أجل البقاء، بابتكار مشروع اجتماعي. ومن الملحوظ الآن، ولو في صورة جنينية، أن الناس في ضواحي مدن العالم الثالث لم تعد تنتظر شيئا من الغرب، لكنها ببساطة تنظم نفسها كى تحيا وتنجح في ذلك، وبشكل جيد نسبيا، ولو في ظروف تقشف مستحكم. هناك جزر من السعادة في بحور العالم الثالث البائسة.

● في دراساتك، عندما تتحدث عن ضرورة أن ينظم المنبوذون أنفسهم، هل تقصد بذلك الإشارة إلي روح العطية (٥) وإلى خطرها ؟

استخدام الغرب، الذى لا يمكن اعتباره كريما على أى نحو «العطية» هو أيضا للسيطرة علي بقية العالم، على عكس ما تذهب إليه بعض مواقف نقد الماركسية من أن الغرب يسيطر على بقية العالم لمجرد استغلاله. لكن السيطرة الغربية أكثر خبثا من ذلك ، إنها توسع عمر الكرم، والمساعدة التقنية، والرغبة في «التحضر» Civilzzare . من الصعب جدا مقاومة سيطرة تقدم نفسها بواسطة الإغراء والعطية.

● إننا نتحرك في إطار متناقض: وربما يرجع ذلك الى طبيعة العطية المبهمة. من ناحية يسيطر الغرب بواسطة

الإشارات والتنبيهات

العطية ومن ناحية أخرى تمثل العطية عندنا «الإنجيل» كما تحدثت فى تقريرك ؟

قد يبدو تناقضا: لأنه ليس من المعتاد اعتبار سيطرة الغرب كنتيجة للعطية. ومن ناحية أخرى، فإن الغرب ، ككافة المجتمعات، ميدان عبور للعطية، حيث كثير من مظاهر الحياة تتطلع إلى المجانية وإلى العلاقات. منطق السوق الاقتصادى مشتملا على كل عناصر الوجود، ينكر واقع العطية. واعتبار الإنسان خاضعا فقط لسيطرة البحث عن مصلحته الشخصية، هو اعتبار مبنى على مسلمات.وهذا ما يؤدى إلى غموض العطية على نحو ما.

● وكيف يمكن توضيحها ؟

بتحرير الخيال من الاستعمار. لا يتعلق الأمر بتدمير السوق أو إنكار أهميتها ؛ إن مجتمعنا بإمكانه أن يصبح مجتمع السوق والعطية فى آن واحد. إن ما يجب تدميره هو التصوير الإمبريالى للقانون الاقتصادى، الذى يغزو جميع لحظات الواقع اليومى. لكن لا يمكن مواجهة نموذج السوق بنموذج العطية بطريقة استسهالية . بل يجب أن نذيب جميع تجاربنا الفردية القائمة على العلاقات الاجتماعية لا على علاقات السوق فى شريحة العطية المتداخلة والمتنوعة ■

أجرتها إليزابيتا كونفالونى

وترجمها م . أ

هوامش :

١ - ولد سيرج لاتوش عام ١٩٤٠ بمدينة فان Vannes فى بريتانى ودرس الاقتصاد فى جامعة ليل لمدة ثلاثة وعشرين عاما، ويدرس الآن بكلية الحقوق فى جامعة باريس.

٢ - كورت جوديل Kurt Codel : (١٩٠٦ - ١٩٧٨) عالم منطق امريكى .

٣ - ينتمى لاتوش إلى جماعة المثقفين والباحثين M. a. u. s. مختلفى الاتجاهات التى انتظمت فى الـ -Movimento lu- tilttarista antiut ilitarists della scien- za sccoiall، M.a.u.s.s : « حركة العلوم الاجتماعية المناهضة للنفعية. وقد أرادت الجماعة باختيار هذا الاسم للحركة التى نشأت فى بدايات الثمانينيات، تكريم الباحث والعالم الفرنسى مارسيل ماوس Marcel mauss صاحب البحث الشهير المنشور عام ١٩٣٤: «دراسة نقدية حول العطية» Essai sur Ledon .

٤ - راجع التفاصيل بهذا الشأن فى : تغريب العالم للمؤلف، ترجمة خليل كلفت ١٩٩٢، دار العالم الثالث للنشر - القاهرة.

٥ - اقرأ حول نفس الموضوع : «روح العطية» Lu esprit du don، لجاك جودبوت Jacques T. Codbout

الغلاف الأخير
حسين عفيف ١٩٠٢/١٢/٦ - ١٩٧٩/٦/٦

بريشة الفنان
مكرم حنين



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب